Советское кино

С'101
3

3

1935

С целью организации всестороннего и глубокого обсуждения кинофильмов, а также с целью выявления новых сил кинокритики и поднятия ее теоретического уровня

редакция журнала „СОВЕТСКОЕ КИНО“ совместно с Главным управлением кино-фотопромышленности при СНК СССР

ОРГАНИЗУЕТ КОНКУРС

НА ЛУЧШУЮ КРИТИЧЕСКУЮ СТАТЬЮ

КОНКУРС ОРГАНИЗУЕТСЯ НА СЛЕДУЮЩИХ УСЛОВИЯХ:

1) Объектом критической статьи может явиться любой советский художественный фильм или группа фильмов, характерных для развития и роста кино как искусства.

2) Статья должна раскрывать основные ведущие тенденции стиля советской кинематографии.

3) Статья должна глубоко разбирать, теоретически осмысливать и обобщать как идейный смысл критикуемых фильмов, так и работу отдельных творческих компонентов (работа режиссера, оператора, художника, актеров, композиторов).

4) Статья не может превышать 12 страниц, напечатанных на машинке с одной стороны листа, и должна быть написана ясным, литературным языком.

5) Последний срок представления статей на конкурс устанавливается 1 мая 1935 года.

ЗА ЛУЧШИЕ СТАТЬИ УСТАНАВЛИВАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ ПРЕМИИ:

Одна первая премия	**3.000** руб.
„ вторая	**2.000** „
Три третьих премии по	**1.000** „

Помимо премии выплачивается гонорар за каждую опубликованную статью. Формы опубликования премированной статьи устанавливаются только жюри конкурса. Жюри конкурса оставляет за собой право опубликовывать любую из статей, поступающих на конкурс, с оплатой автору соответствующего гонорара.

В жюри конкурса входят следующие товарищи:

БЛЯХИН, И. А., ДИНАМОВ, С. С., ИЕЗУИТОВ, Н. М., КРЫНКИН, Н. И., ЛЕБЕДЕВ, Н. А., МАРЧЕНКО, Д. М., ПУДОВКИН, В. И., ШУМЯЦКИЙ, Б. З., ЭРМЛЕР, Ф. М., ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. М., ЮКОВ, К. Ю.

Статьи на конкурс представляются в закрытом конверте с указанием псевдонима или девиза автора. Действительная фамилия автора и его адрес обязательно прикладываются к статье в запечатанном конверте.

Все материалы по конкурсу направляются по адресу:

Москва, 1-й Самотечный переулок, дом 17, редакции журнала „Советское кино“ на конкурс кинокритики.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза Кино

6-й год издания

3

1935

МАРТ

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
ПЕРЕДОВАЯ — К итогам первого советского кинофестиваля	3
Э. ЗИЛЬБЕР, И. КРИНКИН — Преодоление эмпиризма	6
РАБОТНИКИ ИСКУССТВ О ЗАДАЧАХ КИНОКРИТИКИ	11
Л. ГОЛУБ, Н. САДКОВИЧ — Половодье	23
АКТЕРСКИЕ разработки ролей „Половодья“	35
С. ГИНЗБУРГ — Разговор о будущем фильме	40
ВОПРОСЫ ДЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ	—
А. КАЛЬВАРСКАЯ — О детском фильме	46
А. ПТУШКО — Как создавался „Новый Гулливер“	50
О ЗВУЧАНИИ — фильма „Новый Гулливер“	59
Н. СТЕПАНОВ — О героическом, фантастическом и комическом в детском кино	60

По техническим причинам редакция журнала „Советское кино“ не имела возможности в № 3 дать подробное освещение и оценку первого советского кинофестиваля.

В следующем номере нашего журнала будет помещен ряд статей, посвященных советским и западным фильмам, демонстрировавшимся на фестивале, и зарубежной кинематографии.

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко М. Колотозова, Н Лебедева, В Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф Эрмлера, К. Юкова (ответственный редакор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенбург
Клише изготовлены цинкографией Жургазоб'единения под руководством т. Цуцкова

К итогам первого советского кинофестиваля

Шаг за шагом, этап за этапом советская кинематография утверждает свое ведущее место в первых рядах мировой кинематографии.

Если на международной выставке в Венеции советская кинематография выступила с такими фильмами, как „Гроза" режиссера Вл. Петрова, „Петербургские ночи" режиссеров Г. Рошаля и С. Строевой, „Пышка" режиссера М. Ромма и „Веселые ребята" режиссера Г. Александрова, то вслед за международным соревнованием в Венеции советская кинематография начала давать фильм за фильмом, тем самым доказывая, что мы имеем не случайную победу, а решительный перелом во всей работе советского кино, рост советского искусства, вызванный ростом культуры и искусства всей Страны советов.

Этот рост был обеспечен действенно-руководящей ролью партии, правительства и личными советами и указаниями т. Сталина.

К своему 15-летнему юбилею советская кинематография выпустила такие фильмы, как „Чапаев" Г. и С. Васильевых, „Юность Максима" Г. Козинцева и Л. Трауберга. Эти фильмы до фестиваля были уже показаны и получили единодушную положительную оценку зрителя на советском экране. „Чапаев" пробил себе путь на экраны Западной Европы и Северной Америки.

Зритель Советской страны, а также трудящиеся и передовые культурные люди капиталистических стран приняли фильм „Чапаев" как новое непревзойденное явление искусства.

Однако к первому советскому кинофестивалю советское киноискусство дало еще ряд новых произведений, которые впервые демонстрировались на кинофестивале.

Это были фильмы „Крестьяне" режиссера Фр. Эрмлера, „Горячие денечки" режиссеров Зархи и Хейфица, „Летчики" режиссера Ю. Райзмана, „Частная жизнь Петра Виноградова" режиссера А. Мачерета и „Новый Гулливер" режиссера А. Птушко.

В результате просмотра всех фильмов, показанных на фестивале, „Чапаев", „Юность Максима" и „Крестьяне" заслуженно получили первую премию.

Однако, давая общую оценку того места, какое заняла советская кинопродукция, нельзя не отметить и тот факт, что московская кинофабрика Мосфильм, уже давшая такие фильмы как „Петербургская ночь", „Пышка", „Веселые ребята", получившие высокую оценку международной выставки в Венеции, была отмечена и первым советским кинофестивалем специальной грамотой в связи с выпуском фильмов „Летчики" и „Новый Гулливер". Основное, что характеризует советскую кинематографию и отличает ее от буржуазной кинематографии Запада и Америки,— это правдивость ее образов, высокое идейное содержание фильмов, их целеустремленность, направленная к утверждению оптимизма, бодрости и торжества нашей жизни.

Даже такие замечательные фильмы буржуазного кино, как „Вива Вилла" режиссера Джека Конвея с участием актера Уоллеса Бири, подслащены мещанской идиллией. Героизм и победы Вилла представлены как случайный успех партизана, руководимого самым невзрачным журналистом Америки. Гибель Виллы показана в филь-

ме как результат кровной мести человека, сестра которого погибла от руки повстанцев.

Стремлением дискредитировать народного героя, представить его как хорошего, но распутного парня, который мог бы быть хорошим фермером и мужем своей Розиты, если бы не лез в революцию и в революционные герои,—вот что характерно для этого фильма. Это характерно и для всех героических фильмов буржуазного кино, это делает буржуазное киноискусство лживым, односторонним, замкнутым в рамки только личных чувств и личных человеческих отношений.

Совсем иной является тенденция советских фильмов, в частности тенденция „Чапаева". Борьба нашего героя характеризует рост и развитие человека пролетарской революции. Мы не лакируем своего героя, не делаем его симпатичным парнем. Но в его целеустремленности и борьбе за дело, которое близко нашему зрителю, мы видим подлинную правду нашей жизни, нашей борьбы, и эта правда подкупает собою зрителей, располагает их к герою.

Вилла в американском фильме, размякший от предстоящей любовной встречи с женой, гибнет от руки убийцы в мясной лавке. Перед нами уже не боец, а человек хитро дискредитированный буржуазным художником. Такой конец не вызывает даже жалости к герою.

Наш „Чапаев" гибнет в славном бою. Он до последнего вздоха полон воли, целеустремленности и желания жить и бороться. Гибель такого героя вызывает ненависть к врагу, возбуждает желание жить, бороться и быть таким, как Чапаев. И это определяется только одним—той большой правдивостью, которой обладает советское киноискусство.

Такою же правдивостью реалистического искусства пропитан фильм „Крестьяне". Фильм „Крестьяне" резко отличается от фильма Кинг Видора „Хлеб наш насущный". Высокое мастерство режиссера Кинг Видора направлено к тому, чтобы извратить сущность американской действительности. Беспросветность жизни безработных режиссер попытался окрасить лживой проповедью идеи трудолюбия. В содержании этого фильма мы не чувствуем той правдивости, которая смогла бы сделать талант ее создателя необычайно высоким. В результате замечательный эпизод труда и радости людей от прибывшей воды смазывается фальшивым, слащавым и традиционным кадром американского счастья фермера, когда последний с хорошо одетой женой, на хорошей телеге, запряженной сытыми лошадьми, едет в город.

Сурово показывает крестьян в своем фильме режиссер Эрмлер. Он не побоялся строгости рисунка и обнаженного чувства страха перед смертью. Но советская трагедия „Крестьяне" своею правдивостью и жизнеутверждающей тенденцией вызывает, в конечном счете, радость и желание жить и бороться. Фильм показывает, за что надо бороться и как хорошо можно жить в Советской стране, тогда как лакировка действительности, ложь, слащавость буржуазных фильмов являются средством обмануть, задурманить сознание массы, и этим определяется то отталкивающе тяжелое впечатление, которое остается от них у нашего зрителя.

Здесь в нас говорит не только патриотизм за свое кровное советское дело, но чувство людей, эстетически воспринимающих произведение искусства как продукт общественно-полезной деятельности человека. Из тенденций советского кино вытекают глубокие человеческие чувства, утверждаемые всем строем социалистического общества, тогда как тенденция буржуазного кино узкая, обрывающаяся в своей идее на замкнутом буржуазном мирке лживой идиллии личного счастья и покоя.

Исключительным по силе социальной сатиры явился фильм известного французского режиссера Ренэ Клэра „Последний миллиардер". Фильмы французских мастеров, в частности, показанные вне конкурса „Пакетбот Тенесси" режиссера Ж. Иозье с участием Мери Глори и Альбера Прежан, а также фильм „Тони"

режиссера Ренуар характерны стремлением об'ективно показать французского простолюдина, лиричность и самоотверженность его характера, красоту и искренность простых человеческих отношений.

Однако эти стремления недостаточно развиты вследствие ограниченности, какую несет в себе даже искусство передовой интеллигенции, зажатое кошельком и коммерческими соображениями буржуазных дельцов.

Наше, советское искусство выгодно отличается от лучших произведений буржуазного искусства, и это дает нам право судить о произведениях последнего с таких высот и с таким чувством об'ективности, на какое неспособны ни буржуазные критики, ни буржуазные зрители.

Советский кинофестиваль выдвинул идею поистине творческого соревнования кинематографии всех стран. Никакие мотивы рекламы, коммерции, конкуренции фирм не играли роли ни в общественной оценке фильмов, ни в решении жюри. Это обстоятельство создает известность нашей стране как такому месту, где могут получить подлинную оценку подлинные произведения искусства.

Наряду с этими основными моментами кинофестиваль выдвигает конкретные задачи и перед советским киноискусством.

Для того чтобы стать действительно передовым искусством мира советскому кино предстоит освоить вершины техники кино. Эта задача под силу выросшему советскому киноискусству. Требуется только большое упорство, лучшая организованность и бóльшая культура труда в нашем производстве для того, чтобы добиться здесь решительного сдвига. Решению этой задачи в частности способствует и та выставка иностранной аппаратуры, которая была организована во время кинофестиваля в НИКФИ.

Освоение техники — задача, которая стоит перед всеми творческими кадрами кино. Освоить технику кино, богатейшие возможности этой техники должны не только операторы, но и режиссеры, и драматурги, и актеры.

В плане культурной организации производства и дальнейшего роста советского кино особо остро стоит задача создания кадров актеров и драматургов кино.

Тут необходима система мероприятий, чтобы создать ту базу актерских сил, которые освежили бы рядом новых ярких образов советских героев и героинь наши произведения киноискусства.

Драматург, будучи равным участником производственного коллектива, должен явиться вдохновителем лучших творческих замыслов художников советского кино.

Мы только попытались наметить те пути, по которым должно пойти подведение итогов первого советского кинофестиваля, организованный учет и освоение опыта заграничного кино, мобилизация творческих сил на решение тех больших идейно-творческих и технических задач, которые стоят сейчас перед советским киноискусством.

Советские мастера своим упорным трудом также должны обеспечить рост и первое место советскому киноискусству в рядах мировой кинематографии.

Преодоление эмпиризма

К итогам Всесоюзного совещания творческих работников кино

Э. ЗИЛЬБЕР, И. КРИНКИН

Широкие перспективы единого в своих задачах социалистического искусства, на основе которых развернулось творческое совещание кинематографистов, вывели его далеко за пределы частного события на кинофронте.

Та самая кинематография, которая еще не так давно в лице Бела Баллаша смиренно и почтительно стучалась в двери «храма искусства», прося позволения постоять в коридоре, заговорила на этом совещании полным голосом, обнаружив исключительную смелость и размах творческой мысли.

Уже вступительный доклад т. Динамова дал блестящий анализ прошлого и настоящего советской кинематографии и поставил немало принципиально важных проблем.

Исходным пунктом всех основных выступлений на совещании было определение тех новых взаимоотношений искусства и действительности, художника и общества, которое родилось и бытует в Советском союзе, и требует новых подходов к проблемам искусства, новой эстетики.

Кончилась эпоха обособления, замыкания художника внутри своей «неповторимой индивидуальности», кончился антагонизм «творца» и «толпы» — непосвященной черни. Волновать зрителя своим искусством, воодушевляя и потрясая его богатством передовых идей и передовых эмоций; слиться со стремительным потоком нашей действительности, черпая из него пафос и патетику, богатство мысли и широту горизонтов; итти не только в ногу с действительностью, итти в ее авангарде; не только отображать свершившееся, иллюстрировать, но «предвидеть», способствуя рождению нового — вот стремление, которое определяет характер и направленность творческих исканий мастеров советской кинематографии.

Отсюда поиски целостных, предельно выразительных художественных форм, способных вместить большие темы, глубокие мысли, сильные эмоции. Отсюда непримиримая борьба с «мусором», с лишними деталями, с пустым внешним орнаментом, уводящим в сторону от основного замысла, засоряющим его. Отсюда стремление к тщательной отделке, к гармонии всех элементов — от сюжета до композиции кадра, — подчиненных единому идейному замыслу.

Борьба художника с расплывчатостью, сумбурностью форм, требующих от зрителя колоссального умственного напряжения для расшифровки лежащего в основе этой формы идейного замысла, одновременно является борьбой художника за четкость его собственного мировоззрения. Понятно и убедительно говорят только тогда, когда твердо знают, что именно хотят сказать.

~~~

Пересматривая пройденные пути, отвергая или приветствуя то или иное направление в искусстве, мы не всегда умеем видеть своих врагов, в особенности прикрывающихся личиной видимого миролюбия.

Наличие в художественном произведении чуждой нам точки зрения на мир — так называемого разорванного сознания — у нас обычно констатируют по чисто внешним признакам: рваный монтаж, короткие куски, отсутствие драматургически крепкого сюжета, — словом, Дос-Пассос как говорил т. Трауберг. Между тем и с Дос-Пассосом и с вопросом о разорванном сознании дело обстоит значительно сложнее. Есть течение в искусстве, вполне благополучное с виду, лишенное перечисленных нами внешних признаков «разорванности», в основе которого, тем не менее, лежит упомянутое раздробленное сознание человека капиталистического общества. Течение это — натурализм, бытовизм [1].

Восприятие мира как «коллекции отдельных вещей», общества — как арифметической совокупности частных лиц, их частных судеб и частных интересов — такова основа натурализма, искусства копии, сколь-

[1] Под натурализмом здесь подразумевается не только то течение во французском романе XIX века, главой которого себя считал Э. Золя.
~~~

вящего по поверхности действительности, и неспособного вопреки обилию «типичных» деталей и черточек показать глубину и смысл явлений. Типичность индивидуальных характеристик этого искусства оказывается лишь внешней, как сходство на плохом портрете, не идущее дальше точно переданных веснушек, покроя платья, цвета и фасона галстука. «Семейно-личные» горизонты натурализма делают его носителем мелких идей и мелких эмоций.

И если в связи с формированием стиля социалистического реализма, в основе которого должна лежать не эмпирическая, а диалектическая точка зрения на мир, ставить вопрос о наследстве, то от вскормленного раздробленным капиталистическим сознанием натурализма придется отказаться категорически.

Непримиримая позиция социалистического реализма по отношению к натурализму — одно из коренных отличий его от реализма буржуазного, внутри которого натурализм имел свое прочное и узаконенное место.

Путь к стилю социалистического реализма лежит через преодоление пережитков капитализма в сознании людей, через преодоление эмпирико-натуралистических представлений о действительности, о судьбах людей.

Мы должны видеть и показывать не только «веснушки и покрой платья» эпохи, должны заглядывать в глубь происходящих явлений, умея отличать наиболее выразительное и главное в их сложном переплетении.

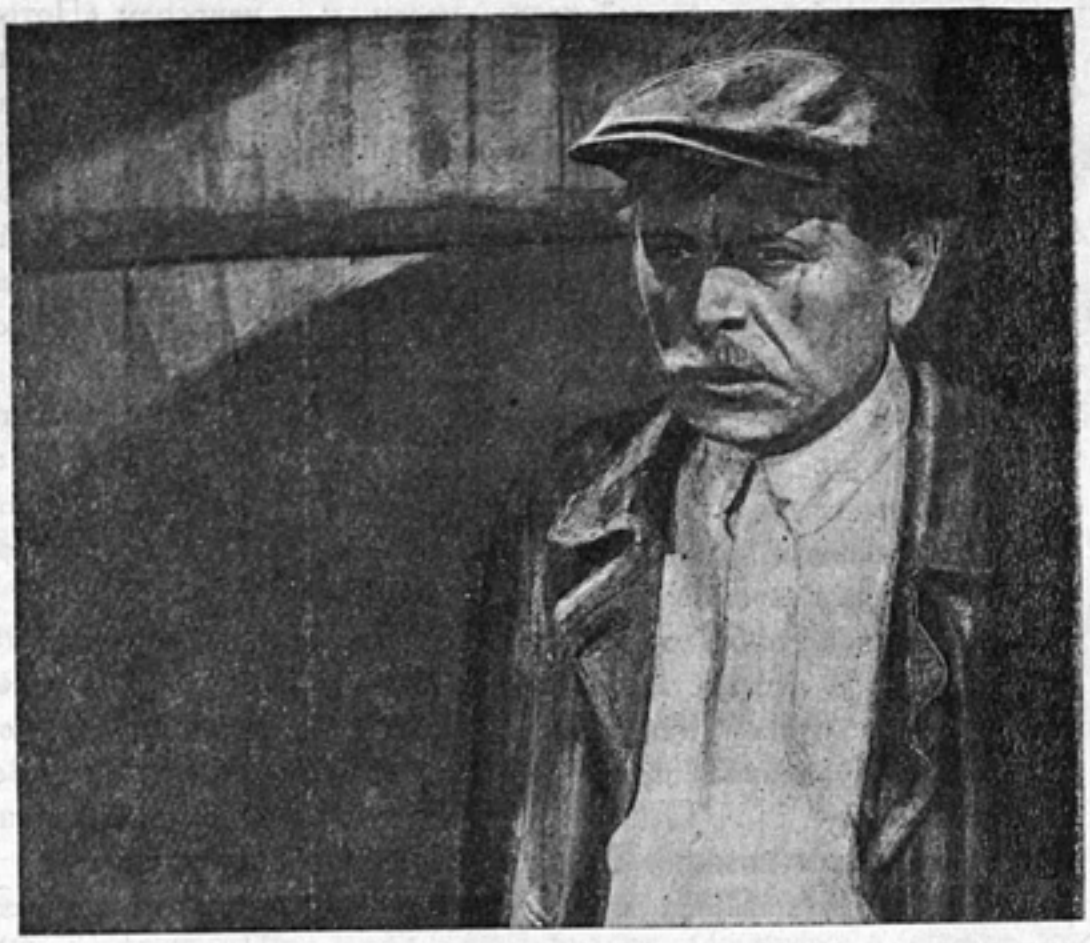
Известно, что фильмы на первом этапе советской кинематографии во главе с «Броненосцем «Потемкиным» проходили под знаком отказа от индивидуального сюжета. Канонические камерные формы буржуазной драматургии не могли вместить патетики революционных эмоций, глубины пришедшей в искусство новой темы. Новое революционное содержание, новые эмоции, требовали новых форм. На первом этапе развития советской кинематографии поиски этих форм в стороне от привычных принципов буржуазного бытовистского сюжетосложения были закономерны и прогрессивны.

Время показало впоследствии, что при исключении из сферы искусства его основного компонента — человеческого образа, человеческого характера — дальнейшее развитие новых форм невозможно.

Фильмом «Встречный» в киноискусстве были возвращены человеческие образы, показанные в их развитии, опосредствовании новой социалистической действительностью. Пришлось как бы начинать с начала, ибо собственного опыта в создании образов героев нашей действительности кинематография еще не имела.

Это был трудный и сложный период одновременного роста советской действительности, советских художников и советского искусства, когда, наряду с выработкой новых положительных элементов показа новых отношений человека и действительности, в советское искусство ворвалась струя натурализма. Если раньше в кинематографии излишне преобладала категория «общего», то с возвратом к индивидуальным характерам, в особенности вначале, наряду с огромным

«Крестьяне». Эпизод «На пельменях у деда Анисима». Режиссер Ф. Эрмлер, оператор А. Гинзбург



«Крестьяне». Засл. арт. А. Петров в роли Герасима Платоныча. Режиссер Ф. Эрмлер, опер. А. Гинцбург

положительным значением этого явления излишне оживилось «частное». Поэтому кое-кто расценивал этот период, как регресс, как полную сдачу завоеванных позиций. Это была односторонняя, недальновидная и неглубокая точка зрения. Появление «Чапаева» дало нужную перспективу, позволило по-настоящему понять и оценить предшествующий этап.

Мертвящая односторонность эмпиризма — в его прямолинейности и однозначности, в том, что развитие перипетий индивидуальной судьбы выступает как сплошная «необходимость», как точный и единственно возможный слепок с об'ективного хода вещей. Получается не единство общего и индивидуального, а тождество, полное совпадение, обедняющее и действительность и отдельного человека. В результате рождается не богатый содержанием типический характер, не Отелло, Макбет, Растиньяк, а внешне охарактеризованный тип (ревнивца, честолюбца), который деградирует до штампа. Так у нас в свое время родились типы (и штампы) вредителя, энтузиаста, пожилого сознательного рабочего и т. п., которым мы сейчас можем противопоставить типические индивидуальности: Чапаева, Максима. Подобные штампы человеческих образов оживлялись приданием им внешне индивидуальных черт, внешнего своеобразия и т. п., что должно было как-нибудь их оживить.

Во «Встречном» — «законная» рюмочка Бабченко тоже является внешним способом придания герою личного своеобразия, правда по-новому повернутым и драматургически использованным (Бабченко преодолевает свое пристрастие).

В своем выступлении на творческом совещании т. Пудовкин сказал: «Товарищи, не потому, что мы не хотели создавать живых характеров, у нас не выходили фильмы, а потому, что мы не могли их создать». И это глубоко верно. Мастера советской кинематографии на первом этапе ее развития не могли еще создавать в своих произведениях характеров, ибо дать по-новому новые живые характеры — значит разрешить центральную и самую сложную проблему стиля социалистического реализма. Это значит, используя опыт лучших представителей прежней литературы, уловить новое «соприкосновение» общего и индивидуального — человека и действительности.

Некоторые недоумевают: почему именно Шекспир усиленно рекомендуется в качестве основного учителя нашей драматургии. Это происходит потому, что именно у Шекспира можно учиться наиболее важному для нас — умению сочетать общее и частное.

Драмы Шекспира проникнуты характерным для эпохи Возрождения целостным восприятием мира. Показывая личность «во весь разгон» ее богатой индивидуальности, строя драмы на судьбе этой личности, Шекспир всегда умеет вывести происходящее из рамок смысла частной, однозначной, «семейной» катастрофы, показать героя как некую частицу мира, подчиненную его законам. Поэтому в драмах Шекспира

всегда ощущается не душная атмосфера «частной квартиры», а широкие жизненные просторы, у Шекспира побеждает не маленькая правда отдельной личности, а большая настоящая, правда жизни, правда эпохи. И этому мы можем и должны учиться у Шекспира.

Тов. Юткевич в своем выступлении предлагал учиться у лучших образцов американского кино. К такой учебе надо подходить с большой осторожностью. Принципы детектива и мелодрамы, которые, главным образом, положены в основу американской кинематографии, мелки и невыразительны в применении к нашему социалистическому содержанию. Так, в «Юности Максима» Козинцева и Трауберга, картине богатой глубоко реалистическими местами, в которых ощущается подлинное дыхание большой, настоящей жизни, отдельные следы учебы у мелодрамы (истерика в тюрьме, увоз Демы на казнь) вызывают досадное и неприятное чувство.

Эти приемы мелодрамы рождают мелкую эмоцию, эмоцию-суррогат, идущую от физиологии, нервов, а не от глубокой человеческой страсти.

И мелодрама и мещанская семейная драма, словом, все течения, захватывающие поверхностные слои действительности, оставили нам богатое наследство различных слащаво пошловатых полутонов эмоций. Это тоже атрибуты ненавистного рабского прошлого, от которых необходимо решительно избавляться.

Как один из этапов преодоления натуралистического подхода к действительности очень поучительна драматургия «Чапаева». В этой картине блестяще найдено соотношение общего и индивидуального — личности Чапаева и исторического момента. Глубина показа личности не уводит в сторону, не придает картине смысла узко биографического эпизода, а, наоборот, углубляет понимание и ощущение величия эпохи гражданской войны. Общее и индивидуальное взаимно обогащают друг друга.

Нужна была большая идейная зрелость художников для того, чтобы в сложной обстановке того времени, породившего тысячи многообразных, но уже производных и потому частных в своем смысле явлений, отыскать основную коллизию эпохи гражданской войны, ее «типическое обстоятельство», способное выразить эпоху в целом, во всем ее величии. Драматургический узел картины построен на том, как, поднятые единым революционным порывом, массы людей шли на смерть в борьбе за «настоящую жизнь», идейно росли в этой борьбе под мудрым руководством партии, и голодные, радостные, но, обуянные небывалым напряжением воли и человеческих способностей, побеждали прекрасно вооруженного, умного и сильного врага.

В этом героизм и величие эпохи гражданской войны, ее патетика, так блестяще сконцентрированная в сцене боя с каппелевскими частями.

В картине «Чапаев» в сущности два главных героя антагониста, несущих основное драматургическое напряжение, драматургический узел картины. Эти два героя— «белые» и «красные». Захватывающий «сюжет» картины — историческое столкновение, смертельная схватка этих двух сил. Эмоции картины — волнение за исход борьбы в напряженнейший момент мировой истории, за победу революции. Отсюда глубина и сила этих эмоций, патетика картины «Чапаев», заставляющей жить чувствами и интересами не только отдельной личности, но и целой эпохи.

Вместе с тем, развертывая драматургию картины на гигантском столкновении ведущих сил истории, на большом идейном обобщении, авторы картины сумели облечь это обобщение в живую плоть и кровь, показать настоящих людей, дать углубленный показ эпохи. Задача научно-исследовательских работников кинематографии — проанализировать драматургию «Чапаева», помочь освоить ее положительный опыт.

Если сравнивать картину с опубликованным в свое время литературным сценарием «Чапая» (так в то время называлась картина), нельзя не увидеть трудного пути, проделанного авторами в процессе реализации своего замысла.

Путь режиссеров Васильевых от сценария к картине может быть назван путем творческого самоограничения.

Пожертвовав обстоятельностью изложения, обилием побочных линий и тем, красочных, но не необходимых деталей, им удалось выделить ведущие стороны эпохи, углубить идейное и эмоциональное содержание картины, дать его в новом качестве.

Дальнейшее победоносное шествие советской кинематографии связано с углублением так успешно начатого преодоления ошибок предшествующих этапов ее развития, при сохранении и использовании их достижений, связано с дальнейшей борьбой за сюжетно-драматургическую кинематографию. Впрочем, хочется сделать небольшое уточнение. При

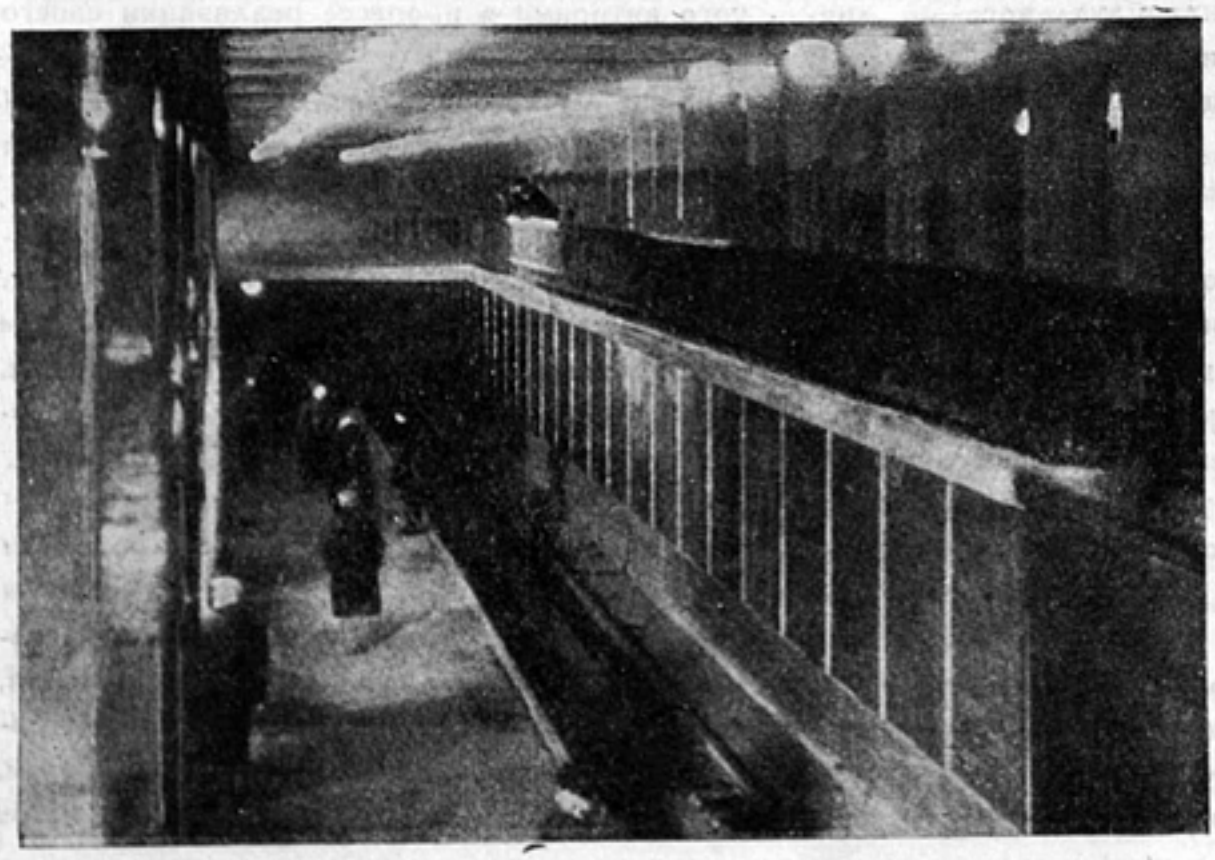
безусловном признании ведущей роли за сюжетно-драматургическим направлением, необходимо все же подчеркнуть безусловное право отдельных художников делать картины и иных, например, лирических композиций.

Советская кинематография обладает исключительным жанровым многообразием. И, конечно, признание сюжетно-драматургического жанра ведущим, отнюдь не обязывает художников советского кино отказываться от решения своих творческих задач иными средствами.

Из множества больших и серьезных вопросов, возникших на творческом совещании кинематографистов, мы намеренно ограничились выделением одной проблемы — проблемы опасности натурализма. Отсюда же идет намеренно суженная точка зрения на вещи, «самоограничение как основной принцип композиции».

В настоящее время, когда большинством, включая и былых пропагандистов этой теории, осознана бесплодность возвращения к путям так называемого интеллектуального кино, значительно более опасным и тормозящим дальнейшее развитие может оказаться недостаточное преодоление того, что мы называем натурализмом. Тем более, что у натурализма такая благопристойная, такая «неразорванная» и подкупающе жизнеподобная внешность.

Л. М. Каганович на строительстве метро. Кадр из фильма Союзкинохроники «Метро». Режиссер Степачова, оператор Лебедев



Кадр из фильма Союзкинохроники «Метро», режиссер Степанова, оператор Лебедев

Работники искусств о задачах кинокритики

Творческие работники кинематографии создали за последние годы ряд прекрасных произведений, горячо принятых массовым зрителем и получивших высокую оценку не только всей нашей советской общественности, но и передовых зрителей Запада.

Но наша критика не осмыслила еще творческих достижений советских кинохудожников. „Чапаев", „Юность Максима", „Крестьяне" ждут еще развернутого художественного анализа.

Советские киноартисты создали волнующие образы передовых людей страны социализма. Но до сих пор еще мы не имеем статей о творчестве Бабочкина, Гардина, Боголюбова, Цесарской и других киноартистов, создавших замечательные образцы наших советских героев кино.

Советские кинооператоры показали образцы мастерского зрительного оформления наших фильмов. Они добились громадных художественных и технических достижений. Но работа их не изучена критикой, их достижения не получили оценки.

Отставание критики грозит стать тормозом дальнейшего развития киноискусства. Творческие успехи советского кино должны быть детально изучены. Нам уже нужны не только рецензии, но и обстоятельные работы о советской кинематографии, дающие анализ основных тенденций ее развития в плане роста всего советского искусства, овладевающего методом социалистического реализма.

Таковы задачи, стоящие перед кинокритикой, и эти задачи должны быть и будут разрешены.

Как следует подойти к их разрешению—об этом говорят в помещаемых нами высказываниях творческие работники кино и смежных искусств.

Критиковать в процессе работы

Б. В. БАРНЕТ

Кино как молодому искусству особенно нужна и полезна критика. Однако обычные газетные рецензии на новые фильмы отличаются в большинстве случаев значительной поверхностностью.

Кинорежиссер, готовясь к новой постановке, рисует себе вначале только общую идею фильма, его основную задачу.

Методы оформления фильма возникают стихийно, уже в процессе постановки. Как к снежной глыбе, катящейся с гор, пристают по пути случайные посторонние предметы, так и в процессе оформления фильма возможен целый ряд ненужных моментов, способных затемнить его основную идею.

Внимательная, чуткая, задушевная критика именно на этом этапе творчества может притти на помощь режиссеру; она должна помочь ему выбрать правильные методы осуществления своей основной идеи, помочь отбросить то случайное и ненужное, что почти неизбежно вкрадывается при оформлении фильма.

Исходя из этого, чрезвычайно полезно и важно установить порядок предварительного широкого обсуждения сценариев, до про-

изводства с'емок. Этому обсуждению нужно придавать развернутый характер, привлекая к участию в нем наиболее компетентных кинокритиков и публикуя отзывы о сценариях в прессе.

Такой метод предварительной широкой критики сценариев даст возможность сэкономить значительные средства, затрачиваемые в настоящее время на последующие изменения уже законченных обработкой фильмов.

Критик кино должен дать оценку фильма с точки зрения тематической и художественной. Что касается оценки техники, даже вернее технологии фильма, то наше киноискусство стоит в настоящее время на достаточно высокой ступени развития и в состоянии самостоятельно освоить технологический процесс своего производства. Таким образом критик кино должен быть прежде всего искусствоведом. Быть же знакомым с техникой кино для него так же необязательно, как для изокритика необязательно знать состав и технику приготовления художником красок.

Важной задачей при создании кадров кинокритиков должно явиться привлечение в состав этих кадров наиболее крупных кинорежиссеров. Их критические отзывы, которые могут быть полезны каждому кинорежиссеру, будут иметь огромное воспитательное значение, главным образом, для режиссерского молодняка.

Изучать искусство оператора

А. Д. ГОЛОВНЯ

Кино — молодое искусство, и киноведение, конечно, еще очень молодая наука. Критик, дающий оценку фильму, должен быть киноведом, хорошо знакомым с процессом кинотворчества и с его технологией. Оформление фильма — это своего рода «язык» кино. И как М. Горький в настоящее время на страницах широкой прессы ведет упорную борьбу за чистоту и культуру литературного языка, так и наши критики должны приступить к внимательному изучению «киноязыка» и, подвергая его соответствующей оценке, начать упорную борьбу за его качество.

От операторской работы зависит, в сущности, вся продукция кино. Зритель не обязан знать замыслов режиссера, работу над постановкой, всю сложную технику подготовки фильма. Он мыслит картину экранными образами, воспринимает ее такой, какой она ему показана уже в законченном, оформленном виде. А это экранное оформление находится полностью в руках оператора.

И только тот, кто хорошо знаком с техникой оформления фильма, может понять, какую огромную роль в этом «перерождении» сыграл оператор (Москвин).

Однако до настоящего времени в оценках кинокартины, даваемых прессой, обычно никакому анализу не подвергается экранное оформление фильма и работа оператора. Это об'ясняется, конечно, не сознательным желанием критики умолчать о важной и ответственной работе кинооператора, а незнакомством большинства рецензентов с технологией кинотворчества.

Только на дискуссионных просмотрах фильма некоторому анализу и оценке подвергается работа оператора.

Такое положение, конечно, не может содействовать дальнейшему совершенствованию искусства кинематографии. Правда, за последнее время в газете «Кино» появляются изредка отдельные статьи, посвященные отзывам об операторской работе, но авторы этих статей не критики-специалисты, а сами кинооператоры.

Критик должен быть настолько осведомлен в технологии кинотворчества, чтобы, давая отзыв о фильме, подвергнуть углубленному анализу весь сложный комплекс элементов, из которых состоит работа над кинокартиной. Здесь должна быть оценка и с точки зрения идеологической и художественной, должны быть рассмотрены мизансцены, монтаж, игра актеров и экранное оформление. Помог ли оператор правильно выявить образ действующего лица, соответствует ли его оформление фильма стилю данного художественного произведе-

ния — вот основные вопросы, на которые оператор ждет ответа от критика.

Такая комплексная, полноценная критика, рассматривающая продукт кинотворчества не с привычных позиций театроведения или литературоведения, а с учетом всех специфических особенностей этого особого вида искусства, явится действительной помощью в работе всех непосредственных участников разработки и оформления фильма.

В качестве мероприятий, способных содействовать созданию кадров таких высокоосведомленных кинокритиков и служить им стимулом к более углубленной работе над кинокритикой, я считал бы полезным предоставление возможности работающим в этой области лицам регулярно посещать академический факультет режиссуры при ГИК. Очень важную роль в этом деле должен, мне кажется, сыграть и организованный «Советским кино» конкурс статей по кинокритике.

Такие мероприятия помогут поднять нашу современную кинокритику на должную высоту.

●

Мы соскучились по критике

С. ЕРМОЛИНСКИЙ

Я редко бываю на «интимных» фабричных просмотрах. Чаще я смотрю наши фильмы как рядовой зритель, в кинематографе.

На просмотре фильм смотришь, как в лупу. Видишь строение всех его частиц. И зачастую общий ход произведения теряется.

Вот почему фабричная оценка фильма далеко не всегда оказывается правильной.

Зритель видит фильм иначе.

Разрыв между оценками начался здесь, на фабрике.

Разве многие, признаннейшие наши мастера не переживали трагедии этого разрыва?

И разве в последние годы не встала перед ними сложнейшая задача — преодолеть этот разрыв? Пересмотреть весь арсенал своего кинематографического оружия. Отказаться от многого. Овладеть секретом мудрой простоты, сохранив глубину и сложность своих образов.

Разве сейчас не выходят наши мастера на экзамен перед широким зрителем, а не перед зрителем «интимных» просмотров? И каждый из мастеров уже показывает несколько иное качество. Были случаи решительного отказа от своей прежней, даже блестящей, кинематографической биографии во имя зрителя. Самое невозможное сейчас — это одиночество. В нашей стране укрыться в тогу непризнанного художника— значит перестать быть художником.

Время лабораторного новаторства, напряженных формальных поисков кончилось. Кинематография научилась говорить. И теперь она должна делать ленты не для себя, а для всей страны, которая пред'являет к ней очень конкретные требования.

А критика?

Была критика кинематографическая. Критика режиссеров, драматургов, операторов. Это был свой «гамбургский счет» — критика для себя. Устная словесность, не определявшая общественной стоимости фильма. Напротив, очень часто расходившаяся с оценкой зрителя. Еще недавно эта критика была необходимой, она была правильной. Теперь, оторванная от зрителя, она ориентирует неправильно. Потому что переместилась творческая задача художника. Художник прежде всего ждет общественного результата: как воздействует его произведение.

Однако еще до сих пор эта «устная словесность» наклеивает свои ярлыки.

Будьте любезны, сходите в кинематограф. Нельзя больше вариться в собственном соку.

Есть критика «рецензентская». Умом холодным и расчетливым, языком вялым и заштампованным она регистрирует факт появления нового фильма и сообщает несколько бесспорных истин. В сущности, критика эта выполняет единственную роль, роль информации. С тем, однако, недостатком, что в информации этой присутствует случайное пристрастие автора, что лишает ее об'ективности.

Проблема фильма массового, решаемая сейчас лучшими нашими мастерами, как никогда раньше, остро поставила вопрос о большой и серьезной критике. Такой критике, которая, будучи во всеоружии кинематографического анализа, раскроет общественную стоимость произведения. Такой критике, которая поймет не только внешнюю механику фильма, но и раскроет перспективу художника, его внутренний образ, его «душу».

Все мы соскучились по критике. Из отрывочных замечаний, на случайных диспутах, в творческих спорах мы попытаемся создать свою «критическую атмосферу». Потому что без этой атмосферы наш дальнейший рост затруднен.

Я не знаю о себе ни одной работы, которая взволновала бы и подхлестнула бы меня.

И, должно быть, очень многие могут сказать то же самое.

●

Заговор молчания

С. П. КОМАРОВ

За последнее время общая пресса все больше внимания уделяет работе кино. О каждом новом произведении этого искусства, завоевавшего такое крупное место в нашей художественной жизни, появляются отзывы и даже развертываются дискуссии еще задолго до того, как данная кинокартина показана широкому зрителю.

Но во всех этих отзывах и дискуссиях почти никакого внимания не уделено работе актера. Этот «заговор молчания» тем более странен, что, по мере того, как трюковые и чисто обстановочные моменты в работе кино отодвигаются на задний план, актер становится основным элементом фильма и на нем главным образом сосредоточено внимание как кинорежиссера, так и зрителя

Однако даже в отзывах о «Чапаеве», властно приковавшем к себе внимание и широкой прессы и общественности, указывалось в ряде случаев только: «Актер Бабочкин превосходно передал образ Чапаева», не говоря уже об оценках актерской игры в других, менее значительных фильмах.

Такое невнимание к актеру со стороны кинокритики создает чрезвычайно затруднительное положение для киноактера, и, не давая ему возможности своевременно обратить внимание на его недочеты и ошибки, мешает его творческому росту.

Бывают также случаи, когда те или иные роли в кинофильме не удаются крупным, пользующимся широкой известностью по своей театральной деятельности, актерам. И пресса, из уважения к имени исполнителя, замалчивает этот факт. С другой стороны, бывает, что отдельный мелкий эпизод блестяще сыгран каким-нибудь малоизвестным начинающим актером, что, конечно, также не отмечается критикой.

Такие явления, бесспорно, вредны, так как они дезориентируют и актера и зрителя.

Большой ошибкой критики является также захваливание фильмов только потому, что в основу их сюжета положено какое-нибудь значительное событие, несмотря на то, что в смысле режиссерском и техническом данный фильм не представляет никакой ценности.

И, конечно, тягчайшей виной критики по отношению ко всему творческому коллективу кино является в огромном большинстве случаев ее некомпетентность в вопросах кинематографии, необоснованность ее суждений и откровенная безответственность.

А ведь нельзя забывать, что критика призвана играть воспитательную, педагогическую роль в творчестве работников кино, что она должна помочь зрителю правильно разобраться в показываемой ему кинопродукции и что критика центральной прессы должна давать основные установки к восприятию и оценке новых фильмов всей остальной прессой нашего огромного Советского союза.

Что же делать для того, чтобы наша кинокритика справилась с теми ответственными задачами, которые на нее возложены?

Я считал бы чрезвычайно полезным ввести в работу кинокритики, как и в работу творческого коллектива кино, принцип коллегиальности.

Чтобы усилить ответственность за выпуск новых фильмов и поднять их качество, я считаю желательной организацию шефских бригад над каждым фильмом. Бригада в составе крупных творческих киноработников разных специальностей должна вести активное наблюдение за работой над фильмом на всех его этапах и представительствовать на творческом обсуждении законченного фильма.

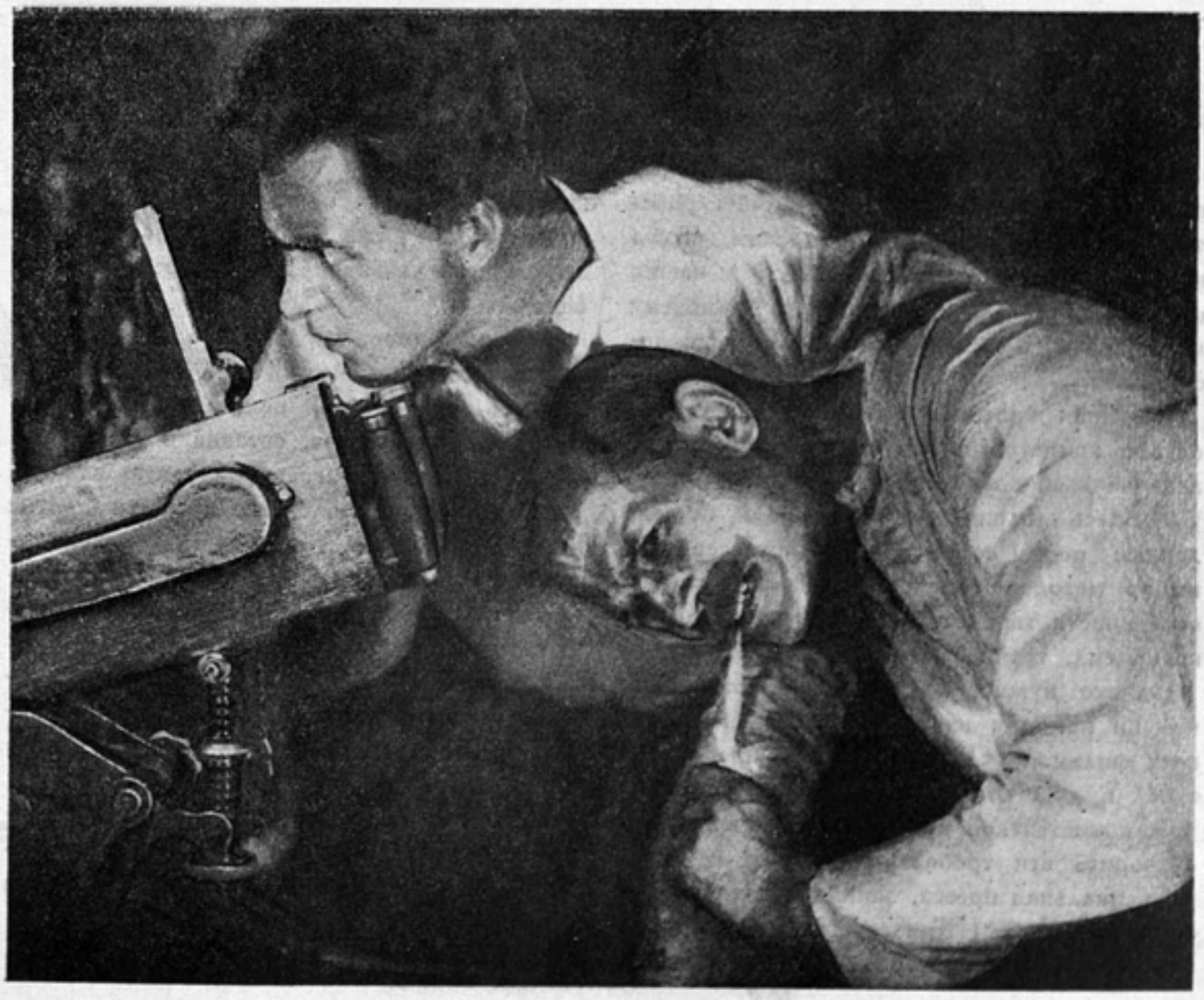
На подобие этого было бы чрезвычайно полезно иметь отзывы о новых картинах, хотя бы в центральной прессе, не от случайных рецензентов, а от бригады в составе высококомпетентных лиц как в области искусствоведения, так и части художественной и производственной работы кино (кинорежиссеры, сценаристы, актеры и операторы).

Такая бригада, подвергая свой отзыв предварительному всестороннему обсуждению, сможет дать действительно глубокий и полный анализ каждой новой кинокартины, который явится вполне ответственной установкой, как для творческих киноработников, так и для зрителя.

В этом анализе особым разделом должна быть освещена работа актеров, причем не только основных и ведущих, но также и второстепенных.

Такая критика явится активной помощью и могучим стимулом в работе всего творческого коллектива кино и особенно молодых кинокадров.

Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Чапаева и засл. арт. Кмит в роли Петьки. Кадр из фильма «Чапаев». Постановка Г. и С. Васильевых



Быть на уровне киноискусства

Ю. ОЛЕША

Кино является передовым фронтом нашего искусства. Таким достижением как «Чапаев» не может похвастаться ни один из остальных отрядов искусства. Это произведение вводит советский фильм в ту группу великих произведений искусства, по которым можно изучать историю мира. Естественно, что критика нашей кинематографии должна быть высокой. Во всех областях искусства критика у нас отстает. Особенно, кажется мне, она отстает в области кинематографии. Здесь обычно ограничиваются чем-то вроде рецензии, между тем кинематография чрезвычайно сложное искусство и требует, чтобы у того, кто критикует его, была пылкая душа и тонкий вкус. В кинематографии работают большие мастера, люди большого темперамента, ума и таланта, чем-то напоминающие живописцев Возрождения. И ясно, что критикам надо очень и очень работать, чтобы быть с этими мастерами на одном уровне.

Помогать творческим работникам

О. И. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ, И. К. ПРАВОВ

Мы с большим интересом и вниманием прислушиваемся к отзывам о наших работах, с нетерпением ждем их, хотим, чтобы критика помогла нам разобраться в наших ошибках, указала, в чем именно и почему мы неправы, а также отметила бы наши достижения.

Разумная критика возможна лишь на основе компетентного и добросовестного анализа всей проведенной режиссером работы. Здесь должны быть учтены и поставленные перед собой задачи режиссером и выбор методов для их осуществления, и особенности творческого коллектива, расстановка сил, техника оформления и т. д.

Однако нужно, к сожалению, сознаться, что ни на один из поставленных нами девяти фильмов («Тихий Дон», «Бабы рязанские» и др.) мы не нашли в прессе деловой, компетентной критики, способной удовлетворить эти требования.

Специальная пресса, занимающаяся вопросами искусства («Киногазета», «Советское искусство», «Литературная газета» и др.), часто очень резко обрушивалась на наши картины, не делая однако в своих неизменно суровых и даже грубых отзывах никаких конкретных указаний на сущность наших ошибок.

Так, например, справедливо упрекая нас в том, что в фильме «Тихий Дон» мы поставили себе задачей показать только любовную драму героев, оставив в тени социальный момент, играющий такую важную роль в романе Шолохова, ни один критик не остановился на том, как мы справились с этой задачей, правильно ли мы разрешили ее в смысле стилистическом, драматическом, техническом и др.

Случалось, что нас обвиняли в «технической безграмотности» критики, обнаружившие в своих отзывах полное незнакомство с вопросами кинематографии.

Конечно, такая критика, способная только навести уныние, бессильна оказать помощь режиссеру. Не будучи в состоянии фиксировать его внимания на действительных недочетах и промахах в его работе,

она не в силах помочь ему исправить эти ошибки и избежать их в дальнейшем.

Содержательные и вполне деловые отзывы мы получали до настоящего времени только с мест, от ряда организаций, проявлявших искреннее и теплое внимание к нашей работе.

Критик должен быть прежде всего компетентен, внимателен и беспристрастен. Крайне желательно, чтобы критик, дающий отзыв о картине данного режиссера, был бы знаком с его предыдущими работами, проследил бы весь его творческий путь, чтобы быть в состоянии указать на рост данного режиссера, на его успехи и достижения или, наоборот, на неправильности и отклонения в его творческой деятельности.

Такому критику режиссер будет верить и, чутко прислушиваясь к его оценке, сможет на-ходу исправлять свои ошибки. Такой критик, творчески помогая режиссеру, сможет серьезно и активно содействовать его росту.

Наблюдающийся за последнее время перелом в сторону более делового и чуткого подхода прессы к оценке выпускаемых фильмов дает нам основание надеяться, что заканчиваемая нами работа над фильмом «Ненависть» может рассчитывать на серьезную и деловую критику.

Нам нужна исчерпывающая оценка фильмов

В. И. ПУДОВКИН

На настоящем этапе развития советской кинематографии, который можно характеризовать как период становления жанров, мы особенно остро ощущаем отсутствие всесторонней высококомпетентной критики.

Далеко не случайным и чрезвычайно показательным является почти одновременный выпуск трех таких крупных по своему идеологическому и художественному значению фильмов, как «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне».

Какие разнообразные жанры! «Чапаев» — героическая эпопея, фильм «Юность Максима» представляет собой лирическую драму, и в фильме «Крестьяне» дан образец психологической драмы.

Перед нами наличие трех совершенно различных направлений в современной кинопродукции. Весьма возможно, что впоследствии каждое из них создаст школу.

Эти серьезные работы требуют глубокого анализа, они ждут ответственной, хорошо организованной критики.

Если принять во внимание, что промежуток между окончанием работы режиссера над одним фильмом и началом его новой постановки обычно чрезвычайно короток, то особое значение приобретает момент своевременной организации критической оценки фильма.

А между тем современная кинокритика, даже в лучшей своей части, за весьма немногими исключениями, кустарна и разрозненна. Бывали случаи, когда выпущенные фильмы не только месяцами, но по целому году ждали оценки прессы. Такие явления, конечно, недопустимы.

Нужно признать вполне правильным применяемый за последнее время метод предварительной оценки фильма, до его показа широкому зрителю. В этом случае особенно важно, чтобы новая кинокартина была исчерпывающе раз'яснена зрителю, чтобы критика, всесторонне осветив ее, могла правильно определить ее место в развитии нашей кинематографии.

Конечно, трудно требовать, чтобы в одном лице совмещались все необходимые для этого знания. Вероятно, впоследствии наша организующаяся Киноакадемия, ленинградская ГАИС, киноотдел московской Комакадемии вполне смогут дать нам таких разносторонне образованных киноведов, но в настоящее время такая оценка может быть дана в прессе не одним, а скорее несколькими лицами, в числе которых должны быть крупнейшие кинотеоретики из режиссеров и высококвалифицированные искусствоведы-марксисты.

Однако предварительной оценкой специалистов киноведов нельзя ограничиваться.

Бывают случаи довольно резкого расхождения между оценкой фильма со стороны специалистов киноработников и приемом, оказанным ему широким зрителем.

Так, например, фильм работы Гиндельштейна «Любовь и ненависть» вызвал весьма неодобрительные отзывы со стороны творческих киноработников, а целым рядом городских и фабричных организаций был принят с большой теплотой.

Очевидно, причина в том, что правильно подмеченный нашими специалистами ряд режиссерских приемов, справедливо осужденных и отброшенных уже современной кинематографией, перекрывает в их восприятии ценную сторону фильма, заключающуюся в искренней теплоте, с какой подал режиссер глубоко волнующую его тематику, — героическую защиту женщинами дорогих им шахт в 1919 году.

Это о б щ е е проникновение режиссера и зрителя одинаково понятной им обоим темой заставляет зрителя реагировать только на положительную сторону фильма, перекрывающую в его восприятии правильно подмеченные специалистами отдельные недочеты режиссерской трактовки.

Исходя из этого, я считаю особенно ценной мощную волну зрительной оценки, хлынувшую со всех концов Союза тотчас же после показа «Чапаева».

Сочетание п р е д в а р и т е л ь н о г о всестороннего анализа фильма специалистами с п о с л е д у ю щ и м и отзывами о нем широкого массового зрителя явится подлинно исчерпывающей оценкой фильма, способной правильно ориентировать весь творческий коллектив кино в определении качества проделанной им работы.

●

Сплотить кинокритиков

Г. Л. РОШАЛЬ

Несмотря на то, что уровень современной кинокритики значительно ниже общего состояния кинематографии, она в целом выгодно отличается от бульварно-беспринципной западноевропейской критики.

Если нами еще не полностью освоены методы социалистического анализа и отдельные рецензии далеко не безупречны, то вся цепь критических отзывов дает в целом правильное направление кинотворчеству.

Однако не будем закрывать глаза на имеющиеся и в нашей критике недочеты. Остановимся на основных — это дилетантизм в художественной оценке фильма, чрезмерные обобщения, неосведомленность в вопросах производства и техники кино, недостаток культуры в области искусств смежных с кино (литература, театр, музыка, живопись).

Далеко не всем основным участникам работы над фильмом критика уделяет должное внимание.

Если можно упрекнуть критику в том, что она не создала еще правильной методики подхода к анализу творческой работы киноактера и чрезвычайно мало внимания уделила оператору, то художник, один из важнейших участников работы над фильмом, не получил еще никакой оценки в нашей критике.

Чтобы изжить основные недочеты, нашим критикам нужно окунуться в производство, участвовать вместе с творческими работниками кино в процессе разработки и оформления фильма, растить фильм. Тогда критик сможет глубже оценивать уже готовое произведение.

На настоящем этапе нашего кинотворчества возможно уже некоторое суммирование работы кино. В связи с этим перед кинокритиками и теоретиками кино стоит задача составления монографии о кинофабриках, фильмах, кинодеятелях.

Задача нашей кинопрессы — сплотить вокруг себя кинокритиков, организовать их деловую связь с творческими работниками кинематографии.

Наши критики должны уделять серьезное внимание зрителю, не ограничиваясь изучением их анкет, а установив с ними живую

связь путем бесед, писем и пр. И уже созрела возможность создания ряда критических статей о зрителе нашего кино и его запросах. Причем эта постоянная живая связь со зрителем научит нашу критику занимательности и простоте, которые, не снижая глубины ее анализа, сделают ее живой, боевой и понятной.

Чрезвычайно желательно привлечение новых кадров критиков из среды крупных деятелей науки и искусства.

Перед нами общие задачи

М. СЕРЕБРЯНСКИЙ

Задачи, стоящие перед кинокритикой, определяются общими задачами борьбы нашего искусства за стиль социалистического реализма. Никаких особых задач в этом смысле перед нею не стоит. Кинокритики, по сути дела, у нас почти нет. У нас есть неплохие кадры добросовестных рецензентов. Все наше советское искусство в настоящее время очень нуждается в капитальных работах о произведениях кино. Это важно потому, что все смежные области искусства подчиняются определенному закону взаимовлияния. Такие картины, как «Чапаев», имеют колоссальное значение для всего социалистического искусства. Кинокритики должны совместно с литературоведами, театроведами и другими работниками искусства разрабатывать на произведениях кино проблемы социалистической стройки. Деление на теакритиков, литкритиков, изокритиков очень условно. Было бы полезно привлекать всех критиков на страницы кинопрессы для обсуждения произведений киноискусства.

Актер ждет критики его работы

Э. В. ЦЕСАРСКАЯ

Если в оценке, даваемой прессой театральному спектаклю, обычно значительное и почетное место занимает анализ игры актера, то в кинокритике до последнего времени творческой работе актера уделяется до обидного мало внимания. В лучшем случае актера лаконично хвалят, либо столь же лаконично ругают. В обоих случаях такая оценка, не являясь ни в какой мере анализом проделанной актером творческой работы, не в состоянии помочь ему учесть и исправить свои ошибки, а также осмыслить свои достижения.

Вполне понятно, что при таких условиях актеру чрезвычайно трудно работать над собственным совершенствованием и расширять свой творческий кругозор.

Из всех кинофильмов с моим участием довольно внимательного отзыва о моей игре удостоился фильм «Ее путь» (в 1929 г.). В рецензиях тт. Фельдмана, Херсонского и Василенко, помещенных в центральной прессе, некоторому, хотя далеко не исчерпывающему, анализу была подвергнута моя работа над образом героини фильма. Но должна сознаться, что этот случай был почти единственным за все время моей работы на экране.

Чрезвычайно желательно, чтобы хоть специальная пресса, занимающаяся вопроса-

ми кино, регулярно помещала подробные, всесторонние отзывы о работе актеров, даваемые режиссерами и высококвалифицированными киноактерами.

Однако такая критика, являясь бесспорно в высшей степени полезной для актера, не может быть вполне исчерпывающей. Актер и режиссер — не зрители и их оценка будет несколько односторонней.

Помимо их отзывов, необходимы еще отзывы об игре актеров со стороны специальных кинокритиков, вполне компетентных и проявляющих чуткое внимание к работе и росту каждого отдельного актера.

При этих условиях мы изживем возможность такого положения, которое наблюдается в настоящее время, когда зритель восторженно принимает актера и с каждой новой ролью относится к нему все приветливее и теплее, а пресса упорно молчит о нем.

Настоящая, добросовестная критика должна помочь актеру правильно почувствовать зрительный зал, понять его восприятие и требования, а не разобщать актера со зрителем.

Такая критика нам необходима, и мы давно с нетерпением ждем ее.

●

Изучать творческий замысел

Э. И. ШУБ

В свете задач огромной важности, поставленных перед работниками советской кинематографии обращением т. Сталина, особенно значительной и ответственной становится роль кинокритики.

Чисто эмоциональный момент в оценке фильма, «вкусовое» его восприятие тем или иным случайным рецензентом, больше не удовлетворяет ни творческих работников кино, ни зрителя. Необходимо отметить, что если наша кинокритика обнаруживает весьма медленный и тугой рост в области своего творческого восприятия и умения овладеть ролью помощника и воспитателя кинокадров, то широкая масса зрителей за последние годы колоссально выросла и окрепла в этом отношении.

Доказательством является хотя бы то, что чрезвычайно верные, вдумчивые и меткие отзывы о таком нашем громадном достижении, как «Чапаев», дала нам в основном не профессиональная пресса, а зрители. Я имею в виду множество писем от военных работников, от рабочих и работниц многочисленных фабрик и заводов, от различных представителей науки, искусства и т. д.

Критик должен быть в первую очередь человеком большой художественной культуры. Серьезно ставя перед собой задачу оказания реальной помощи творческим кинопработникам, критик не должен довольствоваться просмотром уже законченного фильма. Он должен общаться с режиссером в процессе его работы, знать трудности, которые встречаются на его пути, вникать в сущность его творческой борьбы и достижений как в области разработки и овладения сценарием и его художественным оформлением, так и в части работы с творческим коллективом.

Какие цели преследует режиссер своей постановкой, каковы его замыслы, что мешает ему в осуществлении этих замыслов, насколько и какими способами овладевает он коллективом, как растет режиссер, каков рост каждого из членов его коллектива — вот что должно быть предметом наблюдения и изучения серьезного кинокритика.

С другой стороны, критик должен внимательно изучать зрителя, этого нового зрителя, так быстро выросшего в своих требованиях и оценках.

Стараясь правильно почувствовать зрительный зал, сливаясь с ним, как бы проникая в него, критик должен правильно оценить восприятие зрителя, прислушаться к его эмоциям и суметь об'яснить режиссеру, что именно доходит до зрителя, как доходит, какую вызывает реакцию и почему ее вызывает.

Являясь таким образом связующим звеном между растущим вширь и вглубь зрительным залом и творческим коллективом кино, критик может правильно передать режиссеру тот настойчивый «заказ», который поступает к нему из зрительного зала.

В настоящее время чрезвычайно полезным критическим анализом являются для нас отзывы участвующих в просмотре фильмов кинорежиссеров, которые своими замечаниями оказывают реальную помощь в нашей работе.

В моей работе, особенно вначале, критика играла большую и важную роль. Прием, который оказала пресса и зритель моим первым работам над документально историческими фильмами «Падение династии», «Великий путь», «Россия Николая II и Толстой» поддержал мое убеждение в политической и художественной обоснованности этого нового в то время жанра и явился мощным стимулом к моей дальнейшей работе в этой области.

Творческая дискуссия, развернувшаяся вокруг моей картины «КШЭ» («Комсомол—шеф электрификации»), была мне, как режиссеру, чрезвычайно полезна, так как помогла разобраться в допущенных мною ошибках и учесть мои достижения в этой новой для меня работе над звуковым фильмом.

К сожалению, не могу сказать того же о критических отзывах на картину «Сегодня», которые способны были скорее дезориентировать меня и зрителя в правильной оценке этой работы.

Кадр из фильма «Мы из Кронштадта». Режиссер Е. Л. Двиган. Сценарий В. Вишневского

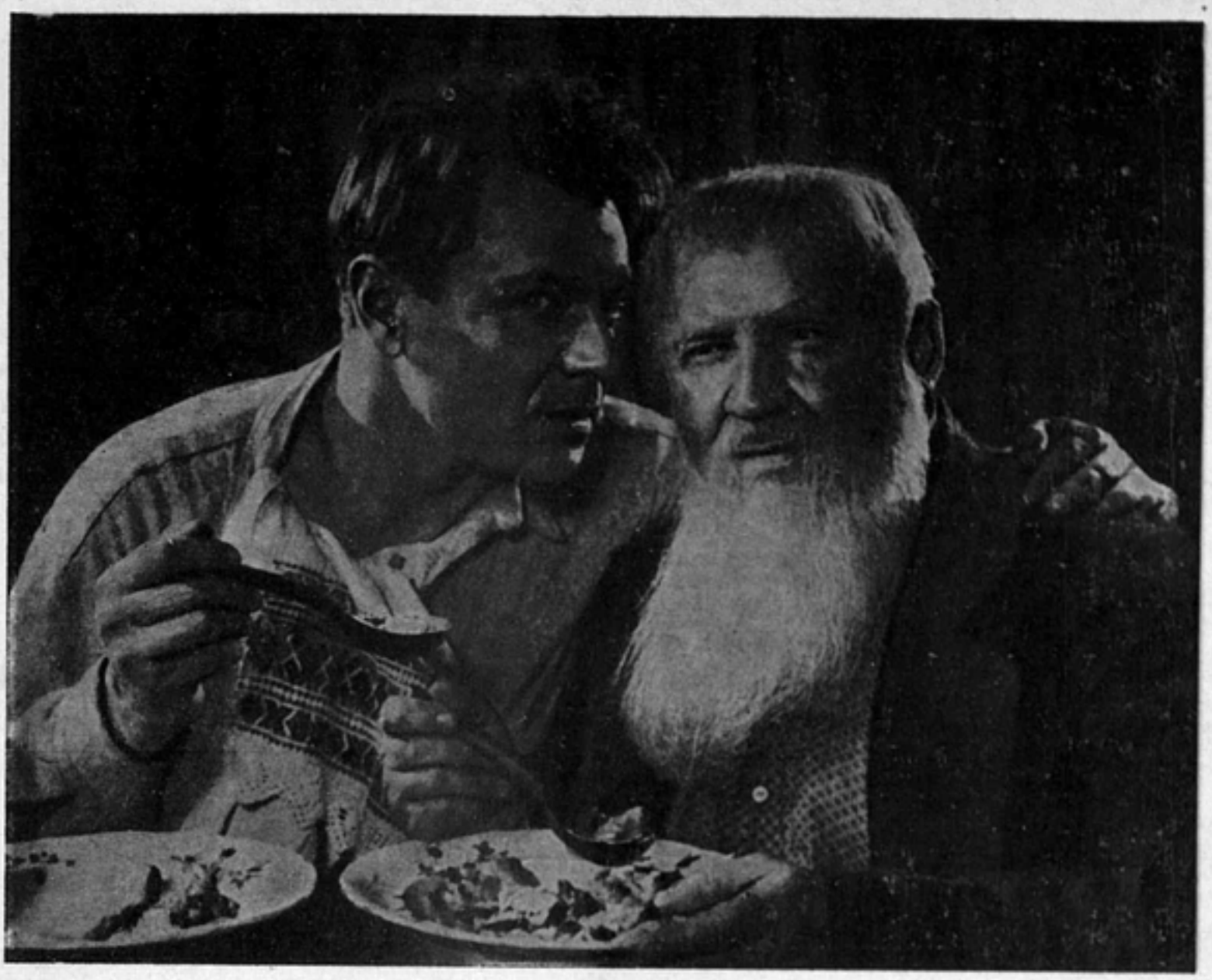
Критик должен воспитывать и художника и зрителя

И. ЮЗОВСКИЙ

Кино — самое молодое искусство. Оно как область искусства только в настоящее время достигает равноправия с театром, литературой, музыкой и т. п. Поэтому кинокритика является самым трудным, самым отсталым участком в работе кино. У кинокритики нет традиций, нет крупных представителей в прошлом, каких имеет критика литературная, театральная и других видов искусства. В критических работах о кино не чувствуется, чтобы их авторы обладали высоким уровнем художественной культуры. Кинокритик должен помнить, что знание смежных областей искусства поднимет научный и художественный уровень всей кинокритики в целом. Чаще всего кинокритик забывает это, щеголяет знаниями специфики киноискусства, перегружая свои статьи различного рода терминами, специфическими секретами кинопроизводства.

Никто, конечно, не станет отрицать необходимости знания критиками особенностей кинопроизводства. Когда Белинский писал о Мочалове, он учитывал, что актерское мастерство имеет свои специфические черты, тем не менее Белинский писал так, что всем было ясно, о чем идет речь. В этом чувствуется культура Белинского. А нашим критикам этого нехватает. Критикам нужно научиться писать так, чтобы их понимали и крупный мастер кино и рядовой зритель. К сожалению, критики у нас пишут очень скучно. Критик пытается быть об'ективным, а об'ективность его выражается в сухости, в равнодушии. Я предпочитаю этим критикам людей ошибающихся, но относящихся к предметам искусства с личным воодушевлением. Успех «Чапаева» можно только сравнить с успехом «Броненосца «Потемкина». Но в нашей кинокритике не было статей, которые об'яснили бы зрителю, какими средствами коллектив работников добился этого мастерства, какие приемы и принципы они применяли по всем линиям, — по линии актера, оператора, композитора, художника. Таким произведениям киноискусства нужно посвящать большие исследовательские работы. А подобных работ у нас нет. Зритель хочет в критике осознать свои впечатления. Он ждет этого. И критический фронт кино должен воспитывать зрителя, проверяя его впечатления.

Засл. арт. Е. Егорова в роли Анны в фильме «Счастье». Режиссер А. Медведкин, оператор Г. Троянский



Кадр из фильма «Крестьяне». Арт. Н. Боголюбов в роли начальника политотдела Николая Мироновича и нар. арт. республ. В. Гардин в роли деда Анисима. Режиссер Ф. Эрмлер, оператор А. Гинзбург

Кадр из фильма «Счастье». Арт. Зиновьев в роли Хмыря и арт. Егорова в роли Анны. Режиссер А. Медведкин, оператор Г. Троянский

Половодье[1]

Литературный сценарий по либретто Н. Богданова

Л. ГОЛУБ, Н. САДКОВИЧ

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

Смотр соседних колхозов производился по диспозиции.

ПРОВЕРКА ТОЧНОСТИ И ДИСЦИПЛИНЫ.

1. В 6 часов 30 минут по сигналу горна и барабана бригады начинают запряжку и выстраиваются.

2. В 6 часов 45 минут по тому же сигналу все должны иметь вид походного положения.

3. В 6 часов 50 минут отдается команда...

Все это произойдет в 6 часов с минутами. А сейчас было ровно 6, и у людей еще не кончился сладкий предутренний сон.

Небо было туманно-серое и нельзя было угадать, прожжет ли солнце ярким лучом туманную пелену или лениво начнет маячить пасмурный день. Ровно 6 показывали пестрые ходики на стене избы Сани. Их тикание и чей-то храп слышались особенно четко и многозначительно. Саня стоял у окна и рассматривал главную диспозицию. Знакомый нам испорченный лист.

«И ПО ПЕРВОМУ ПУНКТУ РАНО...» раздумывал Саня:

«А ПО ОСТАЛЬНЫМ... ТОЖЕ РАНО:.. ОДНАКО...»

И Саня быстро выбегает на улицу. С востока уже золотило небосклон. День определялся ясным и теплым. Саня вбежал в конюшню. Никита Ульянович спал, подложив под голову шапку, лошади стояли в хомутах. Все было готово в любую минуту выехать. Но Саня выразил недовольство:

— ПРОВЕРКА ТОЧНОСТИ!..

закричал он, расталкивая Никиту Ульяновича.

— ПОЧЕМУ В ХОМУТАХ РАНЬШЕ ВРЕМЕНИ?

Никита вскочил, как ошалелый, смотрел на Саню. Потом плюнул, огрызнулся:

— С ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СПРАШИВАЙ, А НАРОД ЗРЯ НЕ ПУГАЙ...

и опять лег на старое место. Взволнованный, утомленный безсонницей Саня не походил на самого себя.

— С ПРЕДСЕДАТЕЛЯ!...

крикнул он, передразнивая, и побежал через дорогу к инвентарному складу. Там та же картина. Весь инвентарь был подкачен

[1] Окончание, см. „Советское кино" № 1 и № 2

«Половодье». Эскиз художника Н. Валерьянова. Эпизод на натуре «погост».

к воротам, плуги поставлены на сани, а несколько колхозников, примостившись в разных неудобных позах, смачно похрапывало.

Саня секунду смотрел на них злыми глазами и вдруг закричал:

— ОБМАН... ПОЛНЫЙ ОБМАН СОРЕВНОВАНИЯ!..

Колхозники быстро вскочили на ноги, и не успел Саня еще раскрыть рта, как в сарай вбежал завхоз Утятников.

— ТИШЕ... ТИШЕ... ТОВАРИЩ МИШИН УСЛЫШИТ...

Саня наскочил на него.

— ВОТ И НАДО. ЧТОБЫ СЛЫШАЛ. В СОРЕВНОВАНИИ СКАЗАНО: В 6.30 НАЧИНАЙ ЗАПРЯЖКУ... А ВЫ ЕЩЕ С НОЧИ...

Утятников всячески пытается заставить его замолчать.

— С АНДРЕЙ МАТВЕЕВИЧЕМ СОГЛАСОВАНО... НИКАКОГО ОБМАНА... ПРОСТО ЧТОБ ПЕРЕД ПОЛИТОТДЕЛОМ НЕ ОПОЗОРИТЬСЯ. ТИШЕ... УСЛЫШИТ ВЕДЬ...

Но Сане было наплевать на об'яснение, его злило то, что Андрей обманывал и то, что не считались с планом проверки точности выезда. Саня побежал к Андрею.

Темень избы Андрея прорезал луч света от открываемой Санькой двери.

— АНДРЕЙ... ЧТО ЭТО ЗА СОРЕВНОВАНИЕ?..

Никто не ответил... Пауза... Чиркнула спичка, осветила лицо Сани...

— ТЫ СПИШЬ, АНДРЕЙ?..

Опять пауза... Подняв спичку, Саня подошел к столу, зажег лампу. Комната осветилась. В ней никого не было.

Саня подошел к кровати, отдернул полог— и там никого... Тихо, только стрекотание сверчка... Заглянул за печь... Никого... Хотел уже уходить, но заметил... быстро протянул руку и достал знакомую нам шкатулку с надписью «ЛЮБИМОЙ ОЛЬГЕ ОТ САНИ...».

Удивление сменилось обидной догадкой, быстро залез рукой в закутье и выгреб яблоки, чашку и варежки Никиты. Все, что ребята приготовили для посылки.

Саня смотрит на эти вещи и губы его дрожат обидой и презрением, он ставит шкатулку обратно на печь, шепчет:

— ТАК ВОН ОНО ЧТО... А ЗА ЧТО ЖЕ ОЛЬГА... БЛАГОДАРИЛА?..

и убегает, так хлопнув дверью, что пламя в лампе вспыхнуло и задрожало, а по стенам заколыхались длинные тени...

Мишин стоит на крыльце правления и слушает какой-то веселый андреев рассказ. Саня направился к ним. Но... звонко рванула труба, рассыпался тревогой барабан, утреннюю тишину всколыхнул первый сигнал. Вот скрипнули ворота конюшни. Потом загрохотали выкатываемые сеялки, залязгало железо, раздался крик и топот. Саня закрыл лицо руками. Вся его фигура выражала крайнее напряжение. Дружно заскрипел снег под полозьями. Труба и дробь барабана, потом какие-то неясные звуки, ржание коней и голос Никиты, почти шопот:

— ТПРУ... БАЛУЙ...

И тишина...

Саня открыл глаза. Перед ним была полная картина похода. В первом ряду бородатые сеятели, через плечи у них новые пустые лукошки. Сзади молодые парни и девушки с пучками соломы, чтобы метить край разбрызганных зерен.

Ровной шеренгой новых лемехов блестят поставленные на сани плуги. За каждым из них звенья торжественных пахарей. Затем блестят оскалом черных зубов ажурные бороны, сеялка задыбилась единственной своей оглоблей... Самодельная походная кухня и целый обоз саней.

Саня видит этот порядок, видит улыбающегося ему председателя Андрея, рядом с довольным Мишиным и прощает обман, забывает обиду. Походная стройность зажигает его. Он идет навстречу бригадам и звеньям, шепчет...

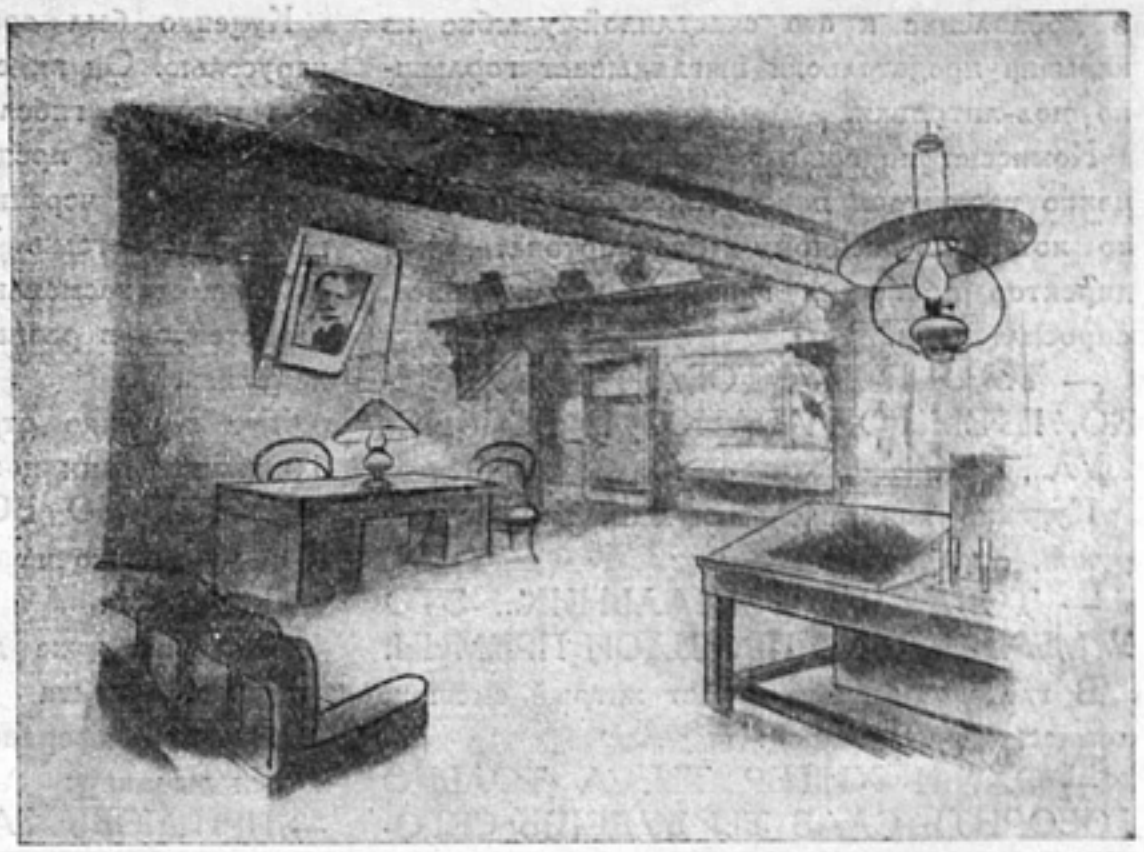
— БРАТЦЫ... БРАТИКИ... ОЙ, ХОРОШО...

И опять не доходит. Срывающимся взволнованным голосом Андрей подает команду. Ему отвечают и гармонь, и барабан, и труба. Саня бросается к переднему бригадиру, вырывает у него знамя и делает первый шаг. Он ступает, как пьяный, чуть покачиваясь, не ощущая тяжести тела.

Бородатые сеятели на густых басах подхватили гармонь, и все зашумело. затарахтело, двинулось. Гармонь подчинила эти нестройные звуки, они влились в ритм «Марша Буденного», и Саня закричал неизвестно кому из самой глубины счастливой души:

— ВПЕРЕД! БРАТЦЫ, ВПЕРЕД!...

Он шел впереди всех. И ветер трепал колхозное знамя в его руках. Колхоз уходил по утренней улице в полной готовности. Андрей пропустил мимо себя последние сани, потом вскочил на оседланного жеребца и неизвестно почему зло огрел его плетью. Жеребец взвился надыбы и птицей вынес Андрея вперед...



«Половодье». Эскиз худ. Н. Валерьянова. Правление колхоза

Андрей осадил коня и пошел, как полководец, впереди странного и прекрасного войска.

Смотр четырех соседних колхозов имел две задачи. Проверку готовности к весеннему севу и обмен опытом по культурным достижениям за зиму. Три колхоза уже было на месте. И издали смотр походил на старинную сельскую ярмарку.

Весь привезенный инвентарь был выстроен на отдельной площадке по звеньям и бригадам.

Площадка отделялась от общего табора воротами с кумачовым плакатом —

«К ВЕСНЕ ГОТОВЫ».

Колхозники сновали между плугов, борон, сеялок.

У коновязи группа колхозников следила за докой-цыганом. Каждый чувствует себя на минуту, как на ярмарке. Раз цыган, конь — значит обман, ярмарка. Но тут без обмана, тут защищается колхозная честь. И хитрый цыган заткнул за широкий пояс кнут и, слазив уже худенькой гнедке под брюхо, презрительно скалит белые зубы и делает авторитетное заявление:

— ПОЛНАЯ ВИДИМОСТЬ ЕДИНОЛИЧНОСТИ.

Потом еще раз смотрит на зубы гнедки и добавляет:

— ОДНАКО, БАТЬКО, КОБЫЛКА МОЛОДАЯ, СТАВЬ НА ИНДИВИДУАЛЬНОЕ КОРМЛЕНИЕ... АЙ, ОГОНЬ БУДЕТ, ПЛЯШИ-КОНЬ БУДЕТ.

И молодой, названный батькой, конюх уважительно соглашается. Над табором плывет непрекращающийся ровный гул водопада, из которого не вырвется ни одного отдельного слова. Вздыбленные оглобли саней, пестрая разномастность снующих от бригады к бригаде людей, спор, хвастовство, пирамиды колес, кадушек, обливные горшки, самопряхи, донцы, качающиеся умывальники.

Чего только не вывезли на эту странную ярмарку, где пока еще никто ничего не продавал и никто не покупал.

От колхоза к колхозу ходит комиссия. Здесь директор МТС, важные старики с бляхами агростарост, представители районных властей и знакомый фотограф.

У фотографа сегодня несчастье. Столько нового, столько пригодного для фотографий, что неизвестно, что важней. Он мрачно смотрит на свои три кассеты и решительно уходит за забор, на холм. Он здесь расставляет треног и ловит в аппарат сразу все. Но на матовом стекле аппарата возникает чудесная картина табора, и фотограф, забыв о своем искусстве, любуется этой новой действительностью.

В центре табора, расцвеченная пестрыми тряпками, возвышается карусель. Букет визжащих девок садится на мчащихся на карачках Юденича, японского косого генерала и т. д.

На занавесе карусели надпись, извещающая о том, что сие культурное развлечение собственность колхоза «Ясный день».

Председатель «Ясного дня» Куценко стоит возле карусели и упивается... Впрочем Куценко упился значительно ранее, сейчас

в добавление к его счастливой улыбке из кармана предательски выглядывает горлышко пол-литровки.

Комиссия подошла к «Ясному дню». Куценко вытянулся перед директором и только хотел по-военному отрапортовать, как директор прищурил глаза и, улыбнувшись, спросил:

— ТЫ, Я ВИЖУ, ТОВАРИЩ КУЦЕНКО, ПРЕМИЮ АВАНСОМ ВСПРЫСНУЛ..,

Куценко испуганно икнул и, закрыв рот рукой, оправдался:

— ТОВАРИЩ НАЧАЛЬНИК... ЭТО У МЕНЯ ЕЩЕ С ПРОШЛОЙ ПРЕМИИ.

В глазах Куценко играет хитрый смешок, комиссия рассмеялась:

— ОХ, И ХИТЕР ТЫ, А ТОЛЬКО ГОВОРИТЬ СЛАБ ТЫ БУДЕШЬ СЕГОДНЯ ПРОТИВ «МЕЧТЫ».

И не успел Куценко сделать презрительного жеста, как с беленькой трибуны человек крикнул в рупор:

— КОЛХОЗУ «МЕЧТА» СТАТЬ ЛЕВЕЕ «ЯСНОГО ДНЯ»!

Куценко, забыв о комиссии, бросился собирать своих бригадиров. Табор пришел в движение. Люди стягивались к «Ясному дню», чтобы смотреть на соревнование новичка с победителем. Появление «Мечты» было торжественно и тихо. Оркестр грянул приветственный марш. Конь под Андреем взыграл весело, и какая-то девушка вспыхнула багрянцем.

— АЙ ЖЕ!.. КАРТИНКА...

Колхоз «Мечта», как военная часть на параде, занял свое место. Раскрылись домотканные торпища, и перед любопытными предстал рай детских игрушек. Гончар Ванюша охотно на пробу роздал образцы глиняных свистулек, и над табором поплыли разноголосные трели весенних соловьев, зябликов и даже кукушек. Если закрыть глаза, то покажется, что попал в какую-то чудесную рощу или на птичий базар.

На искусственном пригорке возникла волшебная панорама села. Все избы крыты черепицей. Блестит огромными окнами на сельской площади клуб, вместо луковки церкви, бьет настоящий фонтан (Васька тщательно прятал у себя под полой клистирную банку с резиновой трубкой — основу фонтана).

Никита Ульянович растянул плакат «КОНЕЦ ДЕРЕВЕНСКИМ ПОЖАРАМ».

Ванюшка вместе со стариками-горшечниками высыпал на последний снег черепицы разных сортов и оттенков.

Куценко был сражен, уничтожен своей каруселью. Он видел в этой черепице главную причину гибели премии, и не выдержал хмельной председатель. Прыгнул прямо на груду черепицы, зачесал по ней кожаными сапогами. Толпа ахнула.

Гончары засмеялись. Скользкие плитки разлетелись в разные стороны, падали и не ломались.

Тут Куценко отрезвел. Он вскочил на ближайшие сани и закричал что было духу:

— ПОКУПАЮ ВСЮ ПАРТИЮ!..

К нему подскочил смеющийся Утятников с чемоданчиком.

В стороне уже демонстрировалась новая выдумка. Никита Ульянович с видом заправского конферансье открывал показ санькиных мельниц:

— ПРИ ЛЮБЫХ АТМОСФЕРНЫХ ПРИЧИНАХ ВЕРТИТСЯ БЕЗ ОСТАНОВУ...

Он схватил из толпы тощего узкогрудого мужичонку и ласково попросил:

— ДУЙТЕ В ПОЛОВИНОЧКУ ВАШЕГО СЛАБОГО ДЫХАНИЯ...

Узкогрудый дул, шестикрылые модели вертелись. Никита отводил его в сторону.

— ДУЙТЕ ТЕПЕРЬ НАИСКОСЯ...

Мельницы вертелись наискосок.

— ПОСТОРОНИТЕСЬ...

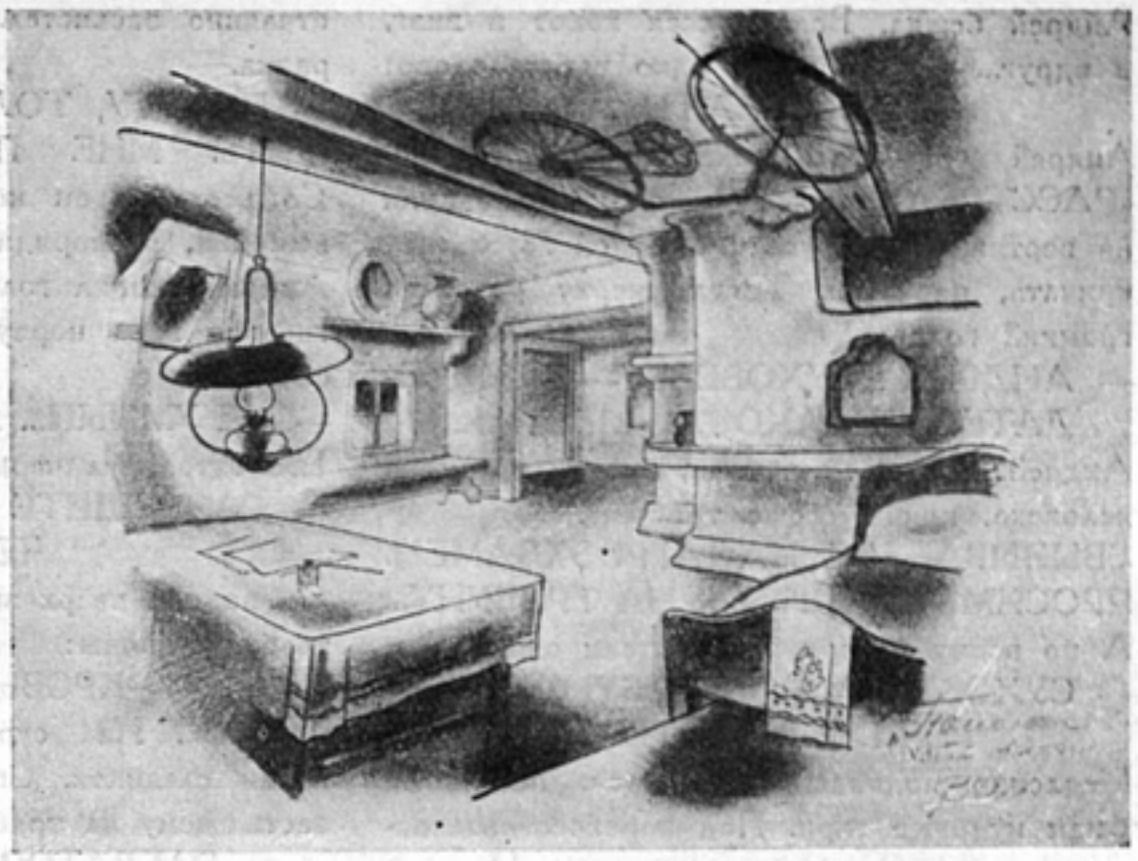
Никита расталкивал толпу, и от движения тел модели медленно поворачивались на своих осях. Никита прутиком пощекотал коня, тот махнул хвостом и модели завертелись. Никита снял шапку, подбросил ее, модели вертелись и от этого — они были чувствительны к малейшему колебанию воздуха. И Санька сиял от восторга, раскладывая свои чертежи.

В восторженной толпе кто-то крикнул:

— КАЧАТЬ!..

И колхозники с ревом подбросили Саньку вверх. Модели завертелись, как сумасшедшие. Серьезные председатели колхозов рвали из рук чертежи и платили наличными.

Утятников набивал чемоданчик деньгами. Андрея ловили и наперебой жали ему руку. Показывали на него пальцами: «он, он, вон пошел». Первым парнем ходит Андрей по табору. И вот в довершение его торжества, на табор прибыла газета. Табор окрылился белыми листками. Счастливый Утятников преподнес газету Андрею. Там был андреев портрет, снятый на открытии водопровода. У ног Андрея горели коромысла, а сбоку била вверх радужная вода. Но что это?.. Чем дальше, тем довольнее Андрей, чем дальше, тем испуганнее Утятников. Он пятится от газеты, как бес от



«Половодье». Эскиз худ. Н. Валерьянова. Хата Андрея

ладана. Подбегает к саням, хватает чемоданчик с деньгами и быстро исчезает в толпе.

Андрей перевернул газету и множество газет перевернулось. Это подхлестнуло Утятникова.

Колхозники показывали друг другу жирный заголовок:

«ВРЕДИТЕЛИ ПОГУБИЛИ ЭЛЕВАТОР. ВЕДЕТСЯ РАССЛЕДОВАНИЕ...»

И дальше говорилось, что кем-то сданный и принятый таким-то весовщиком хлеб сгноил, сжег весь элеватор. У Андрея подкосились ноги. Он сел на сани. Гремела музыка. Девушки водили хороводы. Дымили походные кухни. Готовили праздничный колхозный обед. К Андрею подбежал Федор-Копия.

— ДАЙ-КА ГАЗЕТКУ...

Андрея бросило в дрожь от этих слов... Трясущимися руками он оторвал половину газеты со своим портретом, отдал Федору и быстро полез через сани. Поскользнулся, упал прямо в кучу стариков с газетой. Взъерошенный черный старик потянул к Андрею волосатую руку.

— СВОЕЙ БЫ РУКОЙ ЗАДУШИЛ...

Голос старика дрогнул слезой:

— АНДРЕЙКА... КАКУЮ ВЕДЬ ПШЕНИЧКУ ТУДА ССЫПАЛ... ПО ЗЕРНЫШКУ ОТВЕИВАЛ...

Другой старик поднялся на ноги, голос его тих и горестен, как при известии о смерти близкого человека:

— ВСЮ ОСЕНЬ... ВСЮ ОСЕНЬ РЕКОЙ ТУДА ХЛЕБ НАШ ТЕК...

Андрей покрылся потом. Полез за платком и вздрогнул. Что-то нащупал рукой. Отбежал, разжал кулак, на ладони лежали распухшие зерна пшеницы.

Румяные девки кружили под музыку вальс. Завидев Андрея, они стали цепочкой и расставили руки.

— ИМЕНИННИКА ДАВАЙ... ИМЕНИННИКА...

Андрей заметался, рванулся в сторону и наткнулся на совсем захмелевшего Куценко. Председатель «Ясного дня» поднял над головой руки, как Вий, и, падая на Андрея, закричал:

— ВОЗМЕЗДИЯ...

Андрей хотел увернуться, но Куценко поймал его за руку.

— ПЕРЕПЛЮНУЛ ТЫ МЕНЯ, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ, А НУ, ДАЙ РУКУ... РАЗОЖМИ КУЛАК...

Андрей судорожно отдернул руку с зажатым зерном. Куценко полез зачем-то в карман. Андрей круто повернулся и побежал:

— ОГО-ГО-ГО... ЛОВИ, ЛОВИ ИМЕНИННИКА.

И пестро наряженные девки со звонким смехом бросились догонять Андрея.

— НЕ ХОЧЕТ, НЕ НАДО...

сказал обиженный Куценко, подошедшему Никите Ульяновичу:

— НУ-КА, ДЕД, ПРОТЯНИ ЛАДОНЬ...

Никита протянул. Куценко достал прибор для бритья. Поставил Никите мыльницу, себе взял стаканчик, налил.

— КУЛЬТУРА... ЗА ТО И ВЫПЬЕМ...

Андрей бежал. Вслед несся хохот и визг, и вдруг... в этом шуме одно четкое слово:

РАССТРЕЛЯТЬ...

Андрей сразбега брякнулся на колени. «РАССТРЕЛЯТЬ»,—повторили колхозники на вертящейся карусели. Андрей готов был кричать, плакать... Тогда сверху раздался громкий голос:

— АНДРЕЙ СУХОВЕЕВ — ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОЛХОЗА «МЕЧТА»...

Андрей дрогнул и застыл, смотря вверх на человека, кричащего с трибуны.

...ВЫЗЫВАЕТСЯ НА АГРОЭКЗАМЕН. ПРОСИМ ПОДНЯТЬСЯ НА ТРИБУНУ...

А по всему табору зашелестели слова:

— СУХОВЕЕВА НА ТРИБУНУ... АНДРЕЯ... ПОБЕДИТЕЛЯ...

Медленно поднялся, двинулся. На ногах были пудовые гири. Под перекрестным огнем сотен глаз шел, как на казнь. На трибуну почти взбежал. Встретили аплодисментами. Аплодисменты как-то странно слились и продолжались.

Внизу туманное море голов, огромное гудящее чудовище табора. Он шевелился. Тысяча щупальцев — глаз, рук и ног. Все доходило до мозга бессвязно и глухо... «Инвентарь... подготовка к севу... Плохо...» Последнее слово было сказано четко в упор. Шопотом переспросил:

— ПЛОХО? ЧТО ПЛОХО?

Но распорядитель продолжал кричать в рупор:

— ВОПРОСЫ ЗАДАВАТЬ ТОЛЬКО ПО АГРОТЕХНИКЕ...

НАЧИНАЕТ КОЛХОЗ «НОВЫЙ ПУТЬ».

И вот среди застывших, обращенных к Андрею колхозников снова появляется докацыган. Его подсаживают любовно с улыбками и экзотический председатель «Нового пути» задает первый вопрос:

— МОЖЕШЬ ЛИ, БАТЬКО, ОБ'ЯСНИТЬ, ПРИ КАКОЙ ТЕМПЕРАТУРЕ ДОЛЖЕН ПРОИЗВОДИТЬСЯ ХОД ЯРОВИЗАЦИИ В САМОМ ЗЕРНЕ...

Цыган застывает в хитрой вопросительной позе. Он кажется Андрею делеким и очень маленьким. Андрей молчит. Мимо возов, мимо разнообразнейших экспонатов смотра— испуганный и растерянный Федор.

— ГДЕ УТЯТНИКОВ?

Ребята насторожились. Федор в отчаянии смотрел на них.

— КУДА... КУДА СДАЛИ ХЛЕБ?.. ЗОЛОТОЙ ФОНД КУДА?..

Ребята переглянулись. Где-то вырвался и покатился многоголосый хохот. Кто-то отчаянно засвистел... Федора трясла лихорадка.

— ПРАВДУ, ТОЛЬКО ПРАВДУ, СКАЖИТЕ МНЕ ПРАВДУ, РЕБЯТКИ!..

Со всех сторон неслись свистки, обидные выкрики, распорядитель требовал тишины. Андрей вдавил голову в плечи. Цыган изгибался всем корпусом, выкрикивая сквозь смех:

— АЙ УМНЫЙ... АЙ КРАСИВЫЙ.. АЙ...

Его оттолкнул черный старик:

— РАЗРЕШИТЕ ВОПРОС ПОЛИТИЧЕСКИЙ.

Он поднял вверх звериную волосатую руку, требуя тишины:

— КРОВНЫЙ ВОПРОС.

Тишина... На суровом лице заблестели капли слезинок. Спросил, обращаясь не к застывшему на трибуне Андрею, а ко всем:

— ЭЛЕВАТОР, КТО ЭЛЕВАТОР СЖЕГ?

Лоб Андрея покрылся холодным потом.

— КТО?

Тогда Андрей отрицательно затряс головой:

— НЕ ЗНАЮ... НИЧЕГО НЕ ЗНАЮ...

И бросился по лесенке вниз. По табору прокатился неодобрительный гул.

— БРАТЫ!..

Это закричал Федор, пробиваясь к трибуне.

— БРАТЫ!..

Андрей растерялся, не зная куда бежать. На трибуну выскочил Федор. Трясущейся рукой он протянул народу газету:

— КОЛХОЗНИКИ!..

И не находил нужных слов...

Директора обступили комсомольцы. Вырвалась одна только возмущенная васькина фраза:

— И ШКАТУЛКА ТАМ... И ЯБЛОКИ... ВСЕ ОСТАВИЛ СЕБЕ, ВСЮ НАШУ ПОСЫЛКУ...

Но директор, казалось, не слышал. Он впился глазами в Федора, а Федор задыхался на трибуне.

Федор выпрямился во весь рост. Глаза блеснули решимостью. Резко ткнул рукой в сторону, куда скрылся Андрей, и бросил покаянное слово:

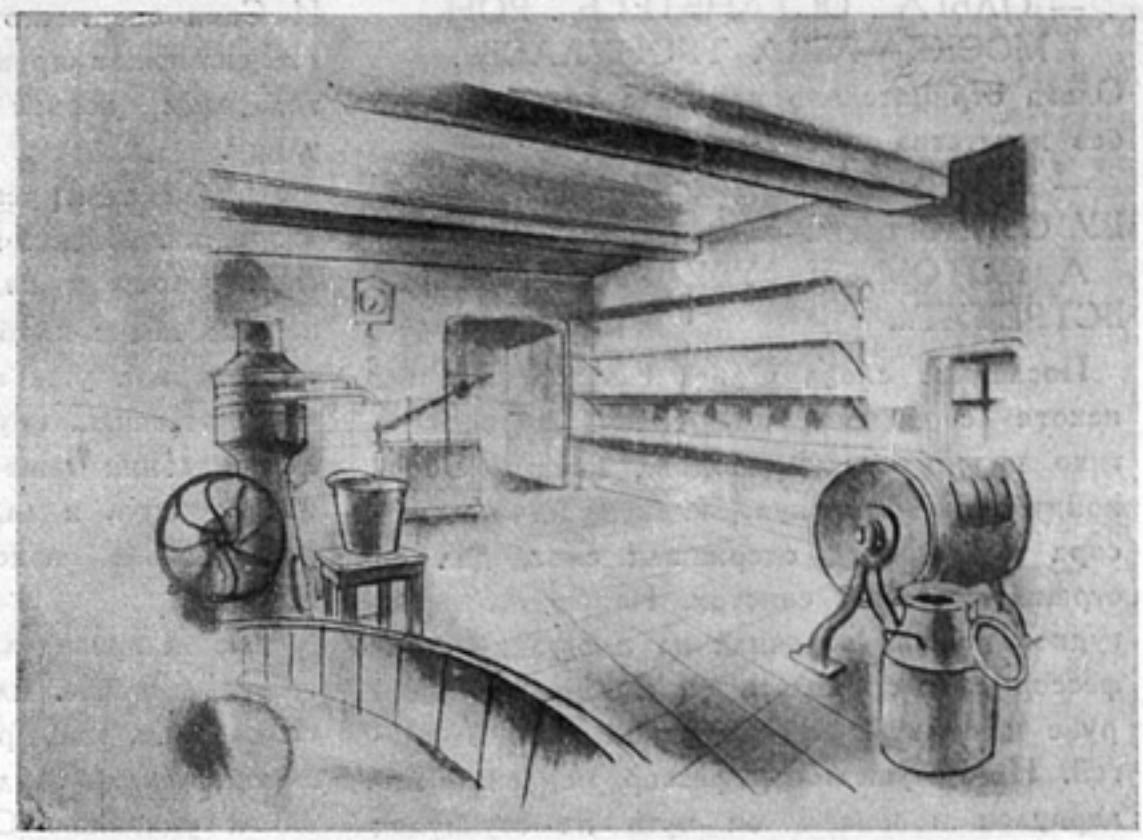
— ОН НЕ ЗНАЕТ... КТО ЭТО СДЕЛАЛ... А Я ЗНАЮ...

И тут в секундной паузе общего напряжения властный голос директора:

— ТОВАРИЩ ПАНЧЕНКО...

Федор оглянулся. Директор уже взбегал по лестничке.

— ИДИТЕ СЮДА, ТОВАРИЩ ПАНЧЕНКО...



«Половодье». Эскиз худ. Н. Валерьянова. Колховная маслодельня

Почему-то грянул оркестр... как-то неподходяще весело.

Завертелась карусель. И Мишин первый тряхнул жидким чубом.

— И-ЭХ... ЭХ... ЕХ-ЕХ...

Пошел вплясовую. Табор загудел сотнями голосов.

Андрей остановился около какого-то счастливого мужичонки. Тот сидел на талом снегу возле саней, и, пряча бутылку, лепетал навстречу Андрею:

— АНДРЮША... ДИТЕМ ТЕБЯ ЗНАЛ... ПРОСТИ СТАРИЧКА РАДИ ПРАЗДНИЧКА...

Андрей тупо смотрел на него, а перед глазами вырастало черное пятно горящего элеватора.

— ГОРИТ...

прохрипел он, сжимая руками рубаху на груди.

— ГОРИТ... А ТЫ ОГУРЧИКОМ ЗАКУСИ... СЕЙ МОМЕНТ...

Старик, обрадовавшись, что не он один грешник, засуетился, доставая из мешка огурец. Андрей качнулся и скорее упал, чем лег на сани. Старик сразу стал серьезным.

— И-ЭХ, МАЛЫЙ... ЧЕРЕЗ КРАЙ ЗНАЧИТ...

Старик испуганно оглянулся и быстро укрыл Андрея тулупом.

— ЧЕГО ДОБРОГО, СКАЖУТ, Я СПОИЛ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ.

И заторопил заснувшую кобылку.

Сам директор плясал вприсядку на состязании с Никитой Ульяновичем. Окружающие хохотали, держась за животы, в таборе вновь нарастало веселье.

Сани с Андреем мчались по последнему зимнему пути. Ухнув с берега, заскользили по льду небольшой реки, и вдруг лед начал оживать. Мужичонка соскочил, испуганно настегивая лошадь, побежал рядом. Не успели выбраться на другой берег, как что-то ухнуло, словно из пушки, и лед сразу вздулся, дал трещину и зашумел. Старик даже перекрестился.

Затрещала и встала ребром первая льдина, за ней вторая, и в какие-нибудь одну-две минуты, река тронулась. Некоторое время старик испуганно смотрел, как карежило и ломало лед, потом повернулся к Андрею и приказал:

— СЛАЗЬ, СЛАЗЬ... СЕЙ ЖЕ СЕКУНД...

Мужичонка взъерошился, как воробей перед дракой. Андрей, не понимая, соскочил на дорогу... Старик стегнул лошаденку и уже на-ходу крикнул, указывая кнутом на реку:

— ВОН... ЛЕД ПОШЕЛ... СКОРО СЕЯТЬ... А ТЫ ЦЫГАНУ ОТВЕТИТЬ НЕ МОГ... КАКОЙ ТЫ, ХРЕН, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ!

Андрей ничего не понимал. Дробя и ломая лед, вода поднималась заметно для глаза.

На пустынном вокзале почти не было провожающих. Ольга с молодым профессором молча остановились у входа в вагон.

Наконец Ольга улыбнулась и протянула руку. Профессор схватил ее:

— ОЛЬГА... ОСТАНЬТЕСЬ... ВОН МОСКВА-РЕКА ТРОНУЛАСЬ...

Ольга отрицательно покачала головой и не без кокетства ответила:

— Я НАЙДУ ЛОДКУ И ПО РАЗЛИВУ С ПЕСНЕЙ...

А ПОТОМ, Я УВЕРЕНА... МЕНЯ ВСТРЕТЯТ...

Последние слова Ольга сказала, как бы нехотя с явным смущением. Профессор тихо вздохнул и приподнял шляпу. Обер-кондуктор подмигнул, кивнув на профессора проводнику, сдерживая смех, дал со странной трелью свисток. Паровоз ответил гудком. Ольга вскочила на площадку, профессор остался стоять со шляпой в одной руке и с забытыми подснежниками в другой. Поезд ушел. Профессор медленно повернулся и пошел, он чуть не стукнулся лбом о стену, но его задержал стрелок. Рядом стоящий носильщик, смеясь, шепнул старику:

— ДО ЧЕГО ЛЮБОВЬ ВЕРТИТ...

Стрелок резонно ответил

— ВЕСНА...

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

Давно уже начавщееся одиночество встало перед Андреем со всей своей обидной безысходностью. Особенно остро он почувствовал это, смотря на освещенные окна клуба. Усталый и разбитый, он пришел в колхоз поздно ночью, опасаясь встретиться с кем-нибудь. Первое, что бросилось в глаза — это свет в окнах клуба. Клуб был полон народу. Когда никем незамеченный, перебегая от одной тени к другой, Андрей подкрался почти к самой двери; оркестр кончил играть «Интернационал», и люди шумно садились на скамейки. Теперь через их головы в глубине виднелась клубная сцена. В президиуме на председательском месте сидел начальник политотдела, а по обеим сторонам его — Мишин, Санька, Петя и Федор. Умолк шум садящихся. Саня подошел к суфлерской будке и смелым голосом резанул:

— СОПРОТИВЛЯЛСЯ ОН КАЖДОМУ ХОРОШЕМУ СЛОВУ... ТЫ К НЕМУ С СЕРДЦЕМ, А ОН ТЕБЕ КУКИШ...

Со скамеек кто-то крикнул:

— ВЕРНО!..

Саня повысил голос:

— А КАК СКАЗАЛ ТОТ ВЕЛИКИЙ ПИСАТЕЛЬ: «ЕСЛИ ВРАГ СОПРОТИВЛЯЕТСЯ — ЕГО УНИЧТОЖАЮТ...»

И Саня энергично разрубил рукой воздух. На скамейках дружно зааплодировали, кто-то, дымя козьей ножкой, выскочил на улицу.

Андрей едва успел спрятаться за угол сторожки. Пошел в темноту, медленно, нагнув голову и задумавшись. Что они говорили там в клубе, чтоб они ни говорили, но говорили уже как о чем-то бывшем. И Федор-Копия... ему пьянице аплодисменты... А начальник тоже хорош, кажется он первый хлопнул в ладоши... И Санька... Андрей тяжело вздохнул и опустился на бревна.

Так он просидел, может быть, очень долго... Два часа... или даже полночи... Когда он очнулся, уже приближался рассвет. Усталыми глазами Андрей посмотрел на деревню и удивился. Он не узнал свою деревенскую ночь. Ночь, которую так одинаково видят... А вот например в пору любви, в пору пробуждения лучших явлений природы, человеку все видно иначе. В эту весеннюю ночь происходила чудесная метаморфоза. И если войти в нее с жадным желанием уцепиться за жизнь, увидишь много такого, чему раньше не придавал значения. Падали и не разбивались, а ложились фантастическим узором на пятна лунного света бриллианты начавших таять сосулек. Свет рисовал рельеф деревенской улицы такими полосами и полукругами, что казалось постелил кто-то дивный ковер. Перед глазами Андрея предстала вытянутая просящим жестом лохматая лапа густой ели, придавленная тяжестью набухшего снега.

Большая-Медведица светила на небе и кто-то невидимый глубоко вздохнул и тихо проговорил:

— ТЕТЕРЕВА ЗАБОРМОТАЛИ...

Ага... значит где-то есть человек, кто-то упивается этим мучительным желанием жить... Андрей пошел в сторону голосов... И увидел сцену у фонтана... Двое стояли облокотившись на барьер фонтана и смотрели в небо. Он обнял ее за плечи и тихо сказал:

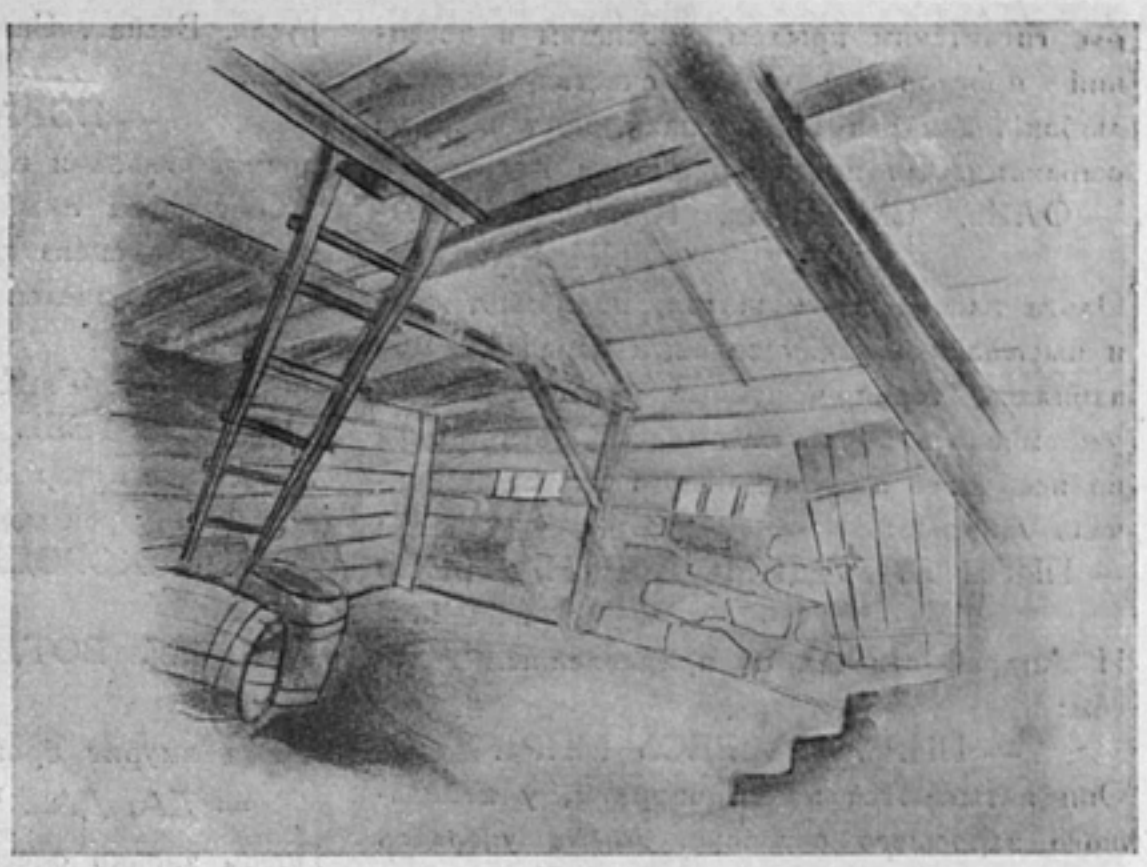
— ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ... СКВОЗЬ ТУМАН КРЕМНИСТЫЙ ПУТЬ БЛЕСТИТ...

НОЧЬ ТИХА...

Она подняла на него свои большие глаза и прошептала:

— ХОРОШО КАК ТЫ СОЧИНИЛ...

И Петька, главный свинарь, только на секунду запнулся. Петька солгал в эту дивную ночь, он утвердительно кивнул головой, а она.., конечно, она так и знала, что сочи-



«Половодье». Эскиз худ. Н. Валерьянова. Старый амбар

нил это Петька... Она прижалась к нему всем своим телом...

Андрей смотрел на них. И может быть хотел уже крикнуть (или даже бросить в них что-нибудь, но повернулся и бросился прочь).

И надо же было случиться, чтобы именно в это утро ребята обновляли новую баню. От бани шел густой сизый пар. Дверь ее вдруг распахнулась и из влажного облака выскочили разгоряченные комсомольцы. Выскочили, как мать родила, голяком. С хохотом и звонкими криками брякнулись один за другим в снег. А в дверях стоял Никита Ульянович, скреб волосатую грудь и гоготал, радуясь крепости молодых, совершавших его вечный банный обряд.

Снег не выдержал и начал таять... Сначала только вокруг ребят, потом дальше... дальше... Брызнул первый слабый ручеек по тропинке, закапало с крыш и зазвенели ручьи. Они извивались по своим только-что проложенным руслам, пополняли друг друга и мощными струями вливались в реку. Вода бурлила с нарастающим звоном и рокотом. Глухо начал отбиваться какой-то приближающийся ритм, он задавил звон ручейка, очистился и вырос в шум идущего поезда. Сначала мы увидели изломанное волнами его отражение, а потом отражение окна с лицом девушки, и снова все скрылось, как уходящий гул поезда.

А по черной пучине разлива рвался вперед одинокий парус.

Ольга тоскует одна на берегу простора. Ни пройти, ни проехать к родному селу. Подвел ранний разлив. Он выворотил столбы и порвал провода телеграфа, размыл дороги и покрыл водой небольшой деревянный мост. Ольга сидит на своем чемоданчике и грустно следит за приближающейся к берегу парусной лодкой. Единственная лодка на всем водном просторе. Парус мешает различить человека, может быть это за ней. Лодка подходит ближе, дает резкий крен, парус откидывается, и неожиданно перед Ольгой появляется встрепанный Андрей.

Ольга вскрикнула и рвется навстречу:

— АНДРЕЙ... ТЫ ЗА МНОЙ!

— ОЛЬГА...

И Андрей застывает:

— АНДРЕЙКА... ТЫ ТАКОЙ МОЛОДЕЦ, НУ ЕДЕМ ЖЕ... ЕДЕМ СКОРЕЕ...

Ольга схватила чемоданчик, готова броситься в воду.

Андрей спохватился и быстро причалил. Ольга бросилась в об'ятия Андрея. Андрей молчит, обнимая ее и чуть-чуть вздрагивая.

— ЧТО С ТОБОЙ? — спрашивает Ольга.

— ПОДОЖДИ... ЕДЕМ, — говорит Андрей.

И ладья уплывает в весенний простор. Закурлыкали вверху журавли. Андрей, не отрываясь, смотрит на Ольгу. Он видит любимую рядом и чудесный простор вокруг, и все случившееся кажется ему страшным сном. Он встрепенулся, его охватил какой-то дикий восторг. Глаза загорелись, движения стали порывистыми. Лодку мчит по звонкой ряби реки. Мчит и кажется па-

рус гигантским крылом, уносящим в весенний простор эту ладью счастья, веселья, любви... Андрей видит шахи, поставленные рыбаками. Он правит прямо на них.

— ОЛЯ... СМОТРИ... КАКОЙ БОГАТЫЙ УЛОВ...

Ольга нагибается к шахам, поднимает сеть и высыпает в лодку золотых карасей. Рыба забилась, теряя чешуйные блестки. Лодка уже мчалась прочь от шахов. Ольга стояла во весь рост на фоне белого паруса и кричала Андрею:

— ПИР... ЗАДАДИМ ПИР НА ВЕСЬ МИР!..

И Андрей отвечал ей придавленным голосом:

— ПИР... НА ВЕСЬ МИР...

Они натыкаются на водовороты, у небольшого заросшего островка. Лодка уперлась в свеженамытый гребень песка. Песок крутится еле живыми воронками, но они не видят этого. Ольга кричит:

— ПИР... ПИР... АНДРЮШЕНЬКА!..

И первая выскакивает на высокий берег острова. Она делает несколько веселых шагов и вязнет. Песок затягивает ее со страшной быстротой. Ольга испуганно кричит «Ай!» и хочет повернуться к Андрею... Тогда Андрей, рискуя собой, прыгает в трясину, рывком вытягивает Ольгу и погружается сам по колена. Ольга ухватилась за лодку и теперь уже она помогает Андрею выбраться... Андрей делает страшные усилия и вырывается, оставив в жадной трясине свои сапоги.

Все это произошло быстро. Секунду лица обоих сохраняли выражение страха и сейчас же, оказавшись вместе в лодке, засмеялись.

Но это событие всколыхнуло что-то в Андрее, он подводит лодку к твердому берегу и первый вылезает на остров.

Как вкусны караси весной, если их поджарить на прутиках над большим костром.

Берег полон перелетных птиц, которые стаями подымаются, увидев людей. Поет и танцует пробужденная жизнь.

— ОЛЬГА... ПОСЛУШАЙ...

Но Ольга бежит от Андрея:

— ДОГОНЯЙ!..

Андрей догоняет ее, хватает ее за руки и шепчет, задыхаясь от бега:

— ОЛЬГА, ПОЙМЕШЬ ЛИ ТЫ МЕНЯ.

Но Оля вырывается со звонким смехом, бежит и кричит ему уже с высокого камня:

— ДАВНО ПОНИМАЮ, АНДРЕЙ!..

Лодка трепещет крылом освобожденного паруса... Весна... Разлив... И платье, как парус...

— ПОРА... ПОРА!.. —

кричит Ольга и прыгает в лодку.

Они снова плывут, снова плещутся легкие волны, снова гудят на пушистых вербах незаметные пчелы. Ольга смотрит на Андрея в упор:

— ЧТО ТЫ ТАК ПЕЧАЛЕН, АНДРЕЙ, ТЕБЕ ПЛОХО СО МНОЙ?

Голосом, в котором едва слышится странная дрожь, Андрей лжет любимой:

— МНЕ ХОРОШО... С ТОБОЙ, ОЛЬГА... ПОМНИШЬ, ТАК ЖЕ ВОТ, ПО РАЗЛИВУ... ТЫ ПЕЛА...

Ольга хмурит брови и вспоминает:

— ДА, ДА... ЧТО Ж Я ПЕЛА?..

Потом звонко смеется:

— АХ, ВОТ ЧТО...

И запевает. Над огромным простором разлива плывет сильный девичий голос.

Андрей сидит на корме и, не отрывая глаз от Ольги, правит веслом. Руки движутся механически, в глазах появляется страшный блеск, и вдруг песнь оборвалась:

— НАШЕ СЕЛО, АНДРЕЙ... НАША «МЕЧТА»!

— ТИШЕ...

Но Ольга не слышит:

— «МЕЧТА» НАША... АНДРЕЙ... ВОН ОНА... БЛИЗКО... УРА-А!..

Андрей бросается к ней, и, подняв искаженное ужасом лицо, кричит:

— ЗАМОЛЧИ... ЗАМОЛЧИ!..

— АНДРЕЙКА!..

Ольга испуганно повернулась и как-то невольно протянула руку в сторону показавшихся изб. Андрей схватил эту руку, прижал к телу Ольги, заговорил, запросил, стал умолять:

— УЕДЕМ, ОЛЬГА... УЕДЕМ... УВЕЗЕМ НАШУ ЛЮБОВЬ ДАЛЕКО В ЧУЖИЕ МЕСТА...

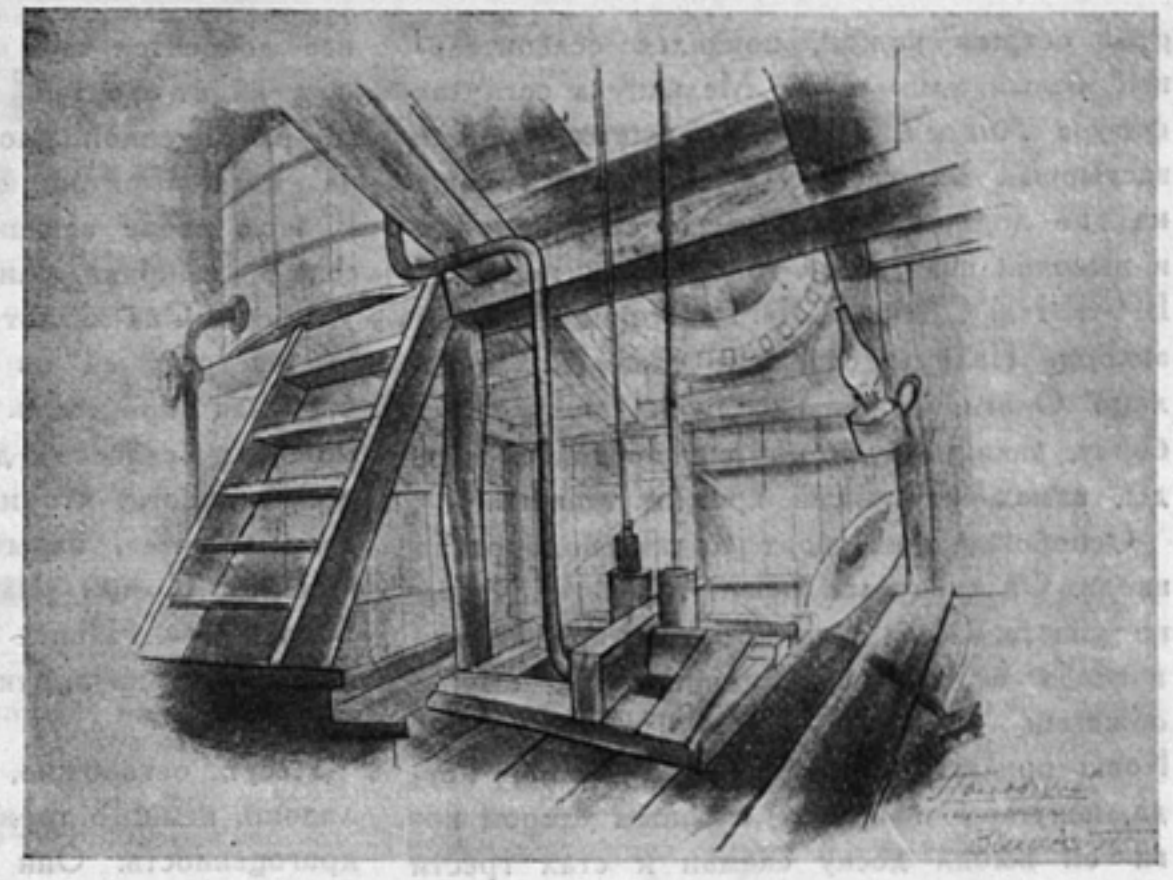
Поведение Андрея было до крайности странным.

— ЧТО ТЫ, АНДРЕЙ?.. КУДА МЫ ПОЕДЕМ... ОПОМНИСЬ. НАС СЕЙЧАС ВСТРЕТЯТ РЕБЯТА... САНЯ, НИКИТА УЛЬЯНОВИЧ...

Андрей почти крикнул Ольге в упор:

— НЕ СМЕЙ МНЕ ПРО САНЬКУ... Я...

Ольга перебила со смехом. Она обняла Андрея за голову и с тем нежным укором, с каким умеют обращаться только женщины к непослушным детям, сказала:



«Половодье». Эскиз художника Н. Валерьянова. Ветряная мельница.

— ГЛУПЫЙ ТЫ МОЙ... ВСЕ РЕВНУЕШЬ ЕЩЕ...

Ольга гладила его волосы, прижимала к себе...

«ОЛЯ»... Андрей чувствовал, что надо признаться... «ОЛЯ»... И нехватило решимости. Ольга нагнулась к нему еще ближе и прошептала так, что он чувствовал и на себе движение губ:

— НУ ЧТО ТЫ, АНДРЕЙКА, НУ ГОВОРИ...

Андрей сказал:

— Я НЕ МОГУ ВЕРНУТЬСЯ В «МЕЧТУ»... ЭТО Я СЖЕГ, СГНОИЛ ЭЛЕВАТОР...

Что-то грохнуло и раскололось наверху, по воде пробежала торопливая рябь... Небо стало покрываться свинцовыми тучами, секунду держалась звенящая тишина. Секунду Ольга стояла, как в столбняке, потом она мягко и настойчиво отстранила Андрея, шагнула через скамейку, взяв весло, молча стала грести, направляя лодку к селу. Все ничтожество жалкой душонки сказалось сейчас в его согнутой трясущейся позе. Ольга гребла... Ни тени жалости на лице, ни слезинки...

Уверенно быстро лодка обогнула наполовину круг затопленных деревьев и нежданно близко показались знакомые леса.

Село было залито радостным солнечным светом, Андрей встрепенулся:

— МНЕ НЕЛЬЗЯ ТУДА... ОЛЬГА... МЕНЯ ТАМ ПОЙМАЮТ...

Ольга молча гребла.

— ОСТАНОВИСЬ, ОЛЯ... ТЫ ПРЕДАЕШЬ МЕНЯ...

Ольга гребла... Прекрасное село приближалось, Андрей рванулся к ней, лодка качнулась и ольгины косы коснулись воды.

— ВСЕЙ МОЕЙ ШКУРОЙ НЕ ПОКРЫТЬ ЗЕРНА, ЗАЧЕМ ЖЕ ГУБИТЬ НАШУ ЛЮБОВЬ... НАШЕ СЧАСТЬЕ!..

— КАКОЕ СЧАСТЬЕ?.. —

прошептала Ольга и убрала косы на грудь... Андрей обрадованно ухватился за это слово.

— СЧАСТЬЕ ЖЕ... СЧАСТЬЕ... НАШЕ СЧАСТЬЕ... НАШУ ЛЮБОВЬ...

Ольга крикнула сильно, с огромным презрением, с ненавистью девушки, обманутой в лучшую пору любви:

— ЗАМОЛЧИ!..

Бурливое течение отбрасывало лодку назад. Андрей сжал кулаки...

— ЗНАЧИТ, ТЫ ПРИТВОРЯЛАСЬ, ЧТО ЛЮБИШЬ...

Ольга выпрямилась, крепко сжимая весло. Он шагнул к ней. Его цепкие пальцы взялись за весло, прошептал сквозь губы:

— ОТДАЙ ВЕСЛО...

И сильно рванул к себе. Ольга качнулась. Заиграли на лице желваки. Проснулась уховеевская сила, еще раз рванул и... сильным рывком бросил девушку за борт, весло завертелось и торчмя ушло в водоворот. Руки Ольги впились в черный борт лодки.

— ВЫДАШЬ? —

прохрипел, нагнувшись, Андрей.

— ВЫДАМ... АНДРЮША...

И лицо Андрея передернулось. Двумя симфоническими взрывами оглушило экран... Экран почернел и сейчас же, словно от про-

реза острым ножом, появился ослепительный белый клин света. Мелькнула согнутая фигура Андрея, плотно поджатые губы и застывшая в ужасе Ольга. Тяжелый ковш на дне лодки... Сумасшедшие струйки воды и высокий невидимый голос Саньки: «ЕСЛИ ВРАГ НЕ СДАЕТСЯ». Растущий громовой аккорд. Пальцы схватили тяжелый ковш, лицо Ольги, ее белые руки по черному борту, какая-нибудь ничтожная доля секунды, взмах, отчаянный крик и тишина...

Освобожденный борт лодки подбросило вверх. Он схватился рукой за мачту, чтобы не упасть, и не мог оторвать горящего взгляда от ковша... Вздрогнул и, словно обжегши руки, выбросил ковш в воду. Ковш поплыл, как детский кораблик. Тогда, испуганно озираясь, сильным ударом ноги он выбил доску скамьи и стал грести изо всех сил, стараясь уплыть. Греб, ничего не видя, как одержимый. Ковш потерялся далеко средк волн и никто не гнался за лодкой...

Безмятежная тишина стояла вокруг; лениво запевали и смолкали соловьи... Прекрасный мир снова становился просторным и ласковым.

Преодолев большое пространство разлива, окончательно выбиваясь из сил, Ольга выползла на берег. К одежде пристала тина. В двух местах платье сильно разорвано, но Ольга не обращает внимания на это. До нее доносится шум работающей мельницы. Она видит фонтан, живой бьющий фонтан на расчищенной площади. Она становится на ноги. Фонтан звенит струйкой воды. В этом звоне слышится чей-то смех и веселые выкрики. Лицо Ольги озарилось улыбкой. Она делает шаг и останавливается.

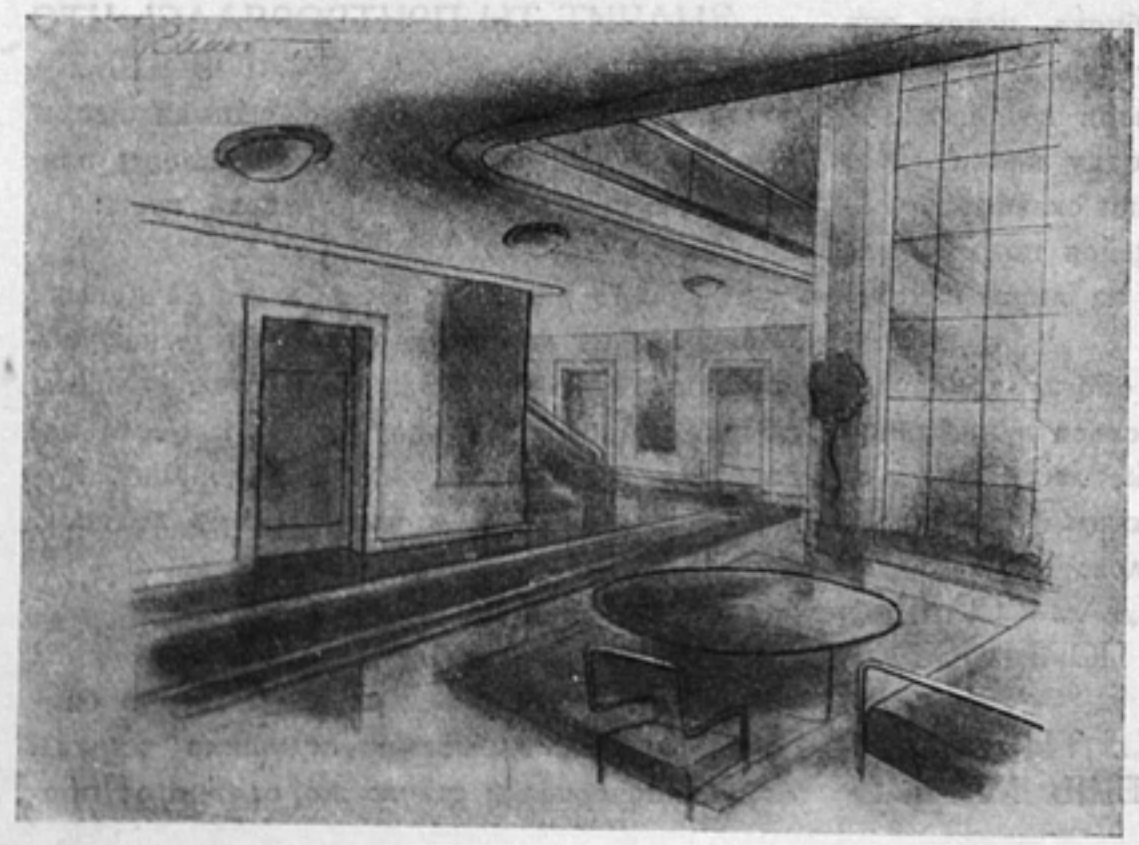
Навстречу ей из колхоза направляется странная процессия. Двигается целый лес молодых безлистых деревьев. По обеим сторонам дороги, что идет вдоль реки к колхозу «Мечта», нарыто множество одинаковых ям. К ним направляется процессия. Впереди — Никита Ульянович и его злая жена. У обоих в руках по молодому тонкому дереву.

Несут осторожно, поставив под корень ладони, немного торжественно, как любимую драгоценность. Они подходят к вырытым ямам и процессия рассыпается. Ревнивая подруга Никиты с любовью сажает принесенное дерево.

И вся дорога превратилась в аллею. Ольга закрыла глаза... Аллея... Прекрасный путь, усыпанный лепестками цветущих яблонь, груш, вишен... Благоухающий путь к колхозу «Мечта»...

По счастливому лицу девушки медленно катятся слезы... Она подносит к губам пальцы с содранной кожей. Дует на них. Музыка.

КОНЕЦ



«Половодье». Эскиз художника Н. Валерьянова. Вестибюль общежития студентов Агроинститута

Проход королевских войск. Лилипутки под ногами Гулливера. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Режиссер А. Птушко, оператор Н. Ренков

Кадр из детского фильма «На луну с пересадкой». Т. Кудрявцев в роли Лени Глебова. Режиссер Журавлев

Актерские разработки ролей „Половодья“

ПРОЕКТ РОЛИ МИШИНА

Артист П. СЕРЕГИН

Доэкранная биография

Не могу не поделиться впечатлениями от замечательного дневника Мишина.

Мишин — сын потомственного пролетария, с пятнадцати лет работает на заводе.

Мишина завком, КСМ организация бросают в отстающую бригаду по выполнению плана.

Бригада приняла Мишина недружелюбно...

Из дневника помполита:

«ИНТЕРЕСНЫЕ РЕБЯТА. ХОЛОДНО ПРИНЯЛИ. НАДО ИЗУЧИТЬ. ПЕРЕКВАЛИФИЦИРУЮСЬ В СЛЕСАРЯ ДУШ».

Выдержки из намеченного плана:

1. Созвать бригаду. Сурово об'яснить ПОЗОРЯТ ЗАВОД.

2. На личном примере показать образцы работы.

3. Организация досуга...

Результаты работы по выработанному плану. Мишин ежедневно фиксировал в дневнике.

1/I «Бригада нехотя осталась на собрании. Я говорил: своей работой завод позорим. Меня назвали Колумбом».

2/I «Опять собрание было. Назвали трепачом. Весь день думал о собрании. Правильно ли поступил. Заключил: чиновник, а не слесарь душ. Надо помолчать. Пусть остынут».

Мишин оставался на вторую смену и перевыполнял свое задание и поднимал общий процент выполнения плана бригады. Индивидуальная обработка шла туго. Предложения Мишина (о театре, о соревновании) встречались глухо. Через парашютный спорт привлек к себе Кольку, а затем и его товарища. Это была первая победа Мишина.

5/I «Привлек двух. Работы еще много. Бригада ходит по организациям завода, хотят выжить. Узнать, кто верховодит».

Однажды Мишин отлучился из цеха, а тем временем ребята в его бутылку с ситро налили керосину и зло ждали. Мишин вернулся. Спокойно взял бутылку, хотел выпить и заметил, что бутылку кто-то трогал. Посмотрел на ребят, на бутылку и отставил. На лицах ребят прочел досаду. Мишин смекнул. Один из них не выдержал и крикнул: «Да пей же дья...» и спохватился. Мишин, улыбаясь, повернулся к ребятам: «Ребятки, а я вам оставил». Ребята растерялись и почувствовали себя неудобно.

Из дневника помполита:

8/II «Странно... — бутылка помогла».

Так, рядом действий, Мишин расположил к себе бригаду и это дало возможность не только выполнить план, но и сделать бригаду ведущей.

15/IV «Получил командировку в авиошколу. Тепло провожала бригада. Вспоминали бутылку... Смеялись...»

7/V «Непонятно: вчера, третьего дня хорошо летал, а сегодня отказался. ТРУС».

Мишин решил проверить себя. Приходил к самолету. Долго ходил вокруг. Нежно ласкал мотор. Любовно похлопывал по фюзеляжу. Все с той же непонятной тревогой забрался в кабину. Инструктор перестал верить в Мишина — «не нашей хватки... надо бы проучить».

Из дневника помполита:

15/V «Завтра лечу. Быть осторожным. Инструктор что-то затеял».

Мотор плавно кружился. Мишин хорошо выполнял фигуру за фигурой. Вошел в азарт. Потерял осторожность. Играя машиной отбросил руки от руля управления, ощущая блаженство. Инструктор заметил и вскипел. Ткнул Мишина в спину. Мишин обернулся к инструктору, инструктор предложил ему немедленно взять руль управления, думая, что он перепугался. Мишин отказался. Инструктор еще больше рассвирепел и выбросил руль управления. Мишин в свою очередь сделал вид, что выбросил. Инструктор увидел безвыходность положения, предложил выброситься. Мишин дал отказ. Самолет потерял равновесие, закувыркался и от него отделилось

тело инструктора. Мишин сдрейфил. Но..., напрягая все силы, все умение выравнять самолет, пошел круто вверх и показал класс летного мастерства.

Из авиочасти Мишина мобилизовали в политотдел на пост помполита. Он отвечал всем требованиям: член партии с 1924 года, КСМ с 1920 года.

Из дневника помполита:

5/XII «По поручению начальника выехал в колхоз «Пятиричка».

7/XII «Пробыл полтора суток. Председатель слаб. Плохая подготовка к весенней посевной. Молодежь проводит досуг на досвитках. Изменить содержание досвиток».

8/XII «Колхоз «Мечта». С инициативой. Показательный. Секретарь КСМ — умница. Изобретатель. Послать на учебу. Кстати 12/XII чай с вареньем у начальника».

9/XII «Мечта». Смотрел инвентарь. Нужен ремонт».

10/XII «В Политотделе. Совещание комсоргов, как комсомол участвует в подготовке к смотру колхоза».

14/XII «Четыре дня в «Мечте». Посылаю нарочным в Политотдел о работе. Пропал чай. С упоением читал Гейне. Писал стихи».

15/XII «Был на собрании ячейки КСМ, разговор о бане. Андрей волновался. Утятников — бестия. Хитрит. Далеко за полночь товарищеская беседа с Саней».

Без числа на последней странице дневника были перечеркнуты следующие строчки: «Замечательный Андрей. Крепкий председатель». И с боку приписано: «Ошибся. Мишин».

К политической оценке образа

«Помполиты должны быть действительными организаторами и непосредственными исполнителями конкретных дел» («Комсомольская правда» от 17/IX 1934 г. из ст. «Забытая азбука помполита»).

Костюм

Шапка-треушка, меховая Меховая куртка (шерстью во внутрь и наверх) выше колен. Валеные серые сапоги с галошами. Темносиние галифе. Комсомольская гимнастерка, из-под которой выглядывает белый свитер. На груди значок «КИМ». Комсоставский ремень. Перчатки. Часы на руке.

Лицо

Шишковатый лоб. Вьющиеся волосы. Умные, чуть смеющиеся, глаза.

Привычки

По всем карманам распиханы деловые бумаги. Среди них приютился небольшой томик Гейне. Когда надо найти деловую бумагу, то шарит почти по всем карманам. В минуты отдыха читает художественную литературу. Ведет дневник. Любит плясать «Русскую» (установлено репетициями).

Как я хочу играть роль

Вылепить образ помполита — задача благодарная. Пока еще этот образ не нашел своего отражения в кино.

В литературе имеются только наброски («Политотдельцы» Корельского, «Встреча» Катаева).

Авторы «Половодья» слабо связали помполита с героями (с Саней). Считаю это ошибкой, которую необходимо в дальнейшей работе исправить.

Я строю образ, имея в памяти произведение «Половодье» и эпизод из романа «Поднятая целина» Шолохова (работу комсомольца и его метод по мобилизации семфонда среди крестьян). Метод — шутки, трагедийные и веселые рассказы, напор и, наконец, прямая постановка цели — после того, как расположил и рассеял глухое недовольство.

Очень важен для меня эпизод с строительством водопровода.

Меня не заметили. Да, я этого и не хотел. Шум, гам, стук меня сроднили с строителями и в памяти вспыхнул родной завод.

Машинально снимаю перчатки. Крепко прижимаю к голове шапку. Грудь наполняется радостью и хочется крикнуть: ребята, я с вами. Остановила боязнь нарушить работу.

Руки не зябнут, не тянутся к кострам, они горят и от них будет таять снег, отогреваться металл и земля. Руками шарил по одежде, все ли инструменты на месте, забылся, что не в спецовке, и тут же, заметив производственную оплошность, бросился помогать и с головой ушел в работу. Вспотел.

В этом эпизоде мне хочется вскрыть, что Мишин «комсомольская душа».

Меня внимательно слушали. Я не громко, но с оттенком торжественности делал об'явление плана ячейки об участии «Мечты» в предстоящем смотре колхозов.

Внимательно смотрел на слушающих. Верят ли они, что это план ячейки. Один из членов бюро хотел меня перебить, но я понял о чем, махнул рукой и, улыбнувшись, сказал: молодцы, хлопцы.

Цель достигнута — план принят.

В этом эпизоде хочу показать — мастера человеческой души.

Весть о гичении зерна в элеваторе быстро облетела участников смотра. Я подбежал к оркестру. Свою злобу душил улыбкой, как-будто ничего не случилось... Крикнул весело: Играй плясовую! И, не дождавшись музыки, с выкриками: Эх-ма! пошел плясать.

Колхозники пасмурно смотрели и лениво подходили ко мне. Оркестр был в недоумении. Я на минуту вскипел и только голос прозвучал необычно в тоне приказа: Играй! Оркестр грянул. Пляшу. Отбросил шапку — жарко, распахнул куртку —

жарко; глаза горят — жарко; волосы заиндевели — жарко. Посмотрел на окружающих — густое кольцо колхозников. Улыбаются. Хлопают в ладоши, кто-то ногой отбивает такт. Кажется они не знают о нашем несчастье. Чувствую — ноги болят, но по счету переплясываю четвертого плясуна.

В этом эпизоде хочу показать, что помполит прекрасно знает о случившемся, это его волнует, но... знает и еще необходимость не дать никому сорвать торжества победителей.

ИЗ ПРОЕКТА РОЛИ АНДРЕЯ

Артист Б. БЕЗГИН

Политическая оценка образа

Андрей принадлежит к той категории людей, в сознании которых еще глубоко заложены пережитки капитализма, в частности индивидуализм. Он, руководитель колхоза, ставит свои личные интересы выше интересов колхозного дела. Переоценивает свои силы, и в результате теряет революционную бдительность, поддается ловкой жульнической тактике Утятникова, оказывается под влиянием классового врага. Поскольку образ Андрея является обобщающим и центральным, то идея всей картины должна вытекает из следующей цитаты т. Сталина: «XVII конференция нашей партии сказала, что одна из основных политических задач при осуществлении второй пятилетки состоит «в преодолении пережитков капитализма в экономике и сознании людей». Это совершенно правильная мысль. Но можно ли сказать, что мы уже преодолели все пережитки капитализма в экономике? Нет, нельзя этого сказать. Тем более нельзя сказать, что мы преодолели пережитки капитализма в сознании людей». (Сталин).

Внешний облик

Костюм. В основном, как в эскизе. Под полушубком хороший, темный пиджак, вышитая рубашка с таким же галстуком.

Грим. Такой же, как на фото. За исключением эпизодов: ячейка, вторая половина смотра, улица, на реке в половодье, где надо дать измученное, похудевшее лицо.

Походка и жест. Обычно уверенные. Крепко ступает, движения властные. Рисуется. Ходит грудью вперед. Исключение представляют эпизоды: амбар, вторая половина смотра, ячейка, улица, на реке в половодье, где в движениях появляется неуверенность.

Привычки. Для вескости повторяет окончание фразы и заканчивает звуком «о!» (установлено предварительными репетициями).

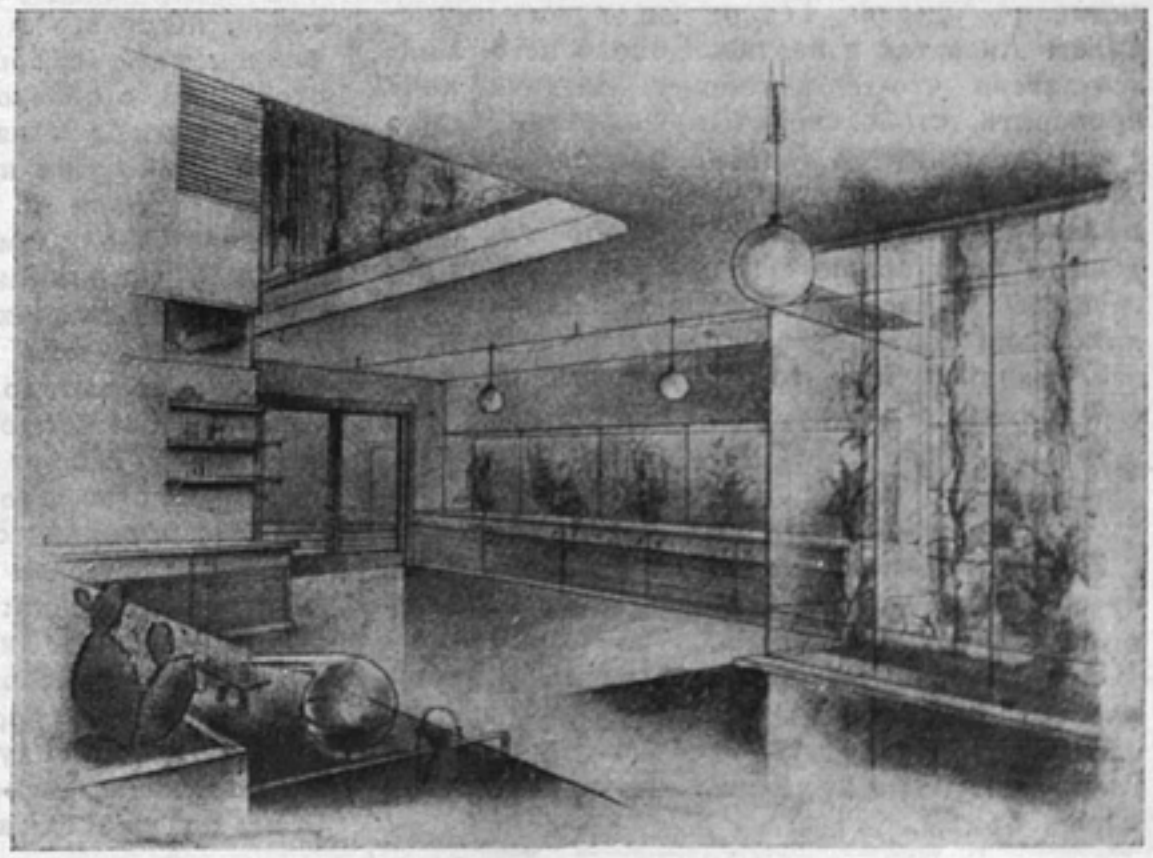
ИЗ ПРОЕКТА РОЛИ ФЕДОРА-КОПИИ

Артист В. ЧУВЕЛЕВ

Как я хочу играть роль

Всю свою роль я делю на два основных эпизода — «перевыборы» и «смотр колхозов».

Первый я буду делать в комедийном плане, что даст мне возможность сразу завоевать зрителя, возбудив брезгливое отношение к пьянству, только в последующем эпизоде (повторы).



«Половодье». Эскиз худ. Н. Валерьянова. Лаборатория Агроинститута

Пользуясь положением пьяного, фигуры, жест, реплики, даю немного утрированно.

Все мое поведение при перевыборах говорит о том, что я фигура незаменимая. Я вполне спокоен. Подумаешь: переизбрать захотели, а сами протокола не ведут. Уж не Андрея ли выбрать?

Вот такие соображения, явно несерьезное отношение к перевыборам, недооценка окружающих руководят мною в первом эпизоде.

Потом появляется желание искупить свою вину хорошим и честным трудом.

С этого момента Иван замолчал.

Письмо Федора к Ольге

«Дорогая Олечка,

К тебе, как к единственному человеку, которого я люблю, как любил свою дочь и твою подругу, это письмо. Прошла всего лишь одна зима, а очень много изменилось. Но начну все по порядку. Ты, пожалуйста, не сердись, что в день твоего от'езда мне было так тяжело и жалко, что ты уезжаешь, а я тебе не рассказал большого и важного секрета. Поэтому очень здорово напился и даже пришел стекла бить в клубе. Теперь я раскаиваюсь, но тогда мне право было обидно за тебя. Меня связали тогда и переизбрали председателем Андрея. Мне очень стыдно, дорогая Олечка, за свое пьянство, хотя и сам виноват, но главное виноват этот Глушко.

Я очень боюсь, попадет к нему в лапы и Андрей. Уже очень он что-то на себя надеется, никого не слушает. Я несколько раз подходил к нему предупредить его. Хотел ему помочь работать. Хотел, чтобы он помог мне исправиться. Но меня даже и слушать не хочет. Кроме как «копия» меня не называет. Дали мне такое прозвище. Сейчас мы строим баню. Руководит работой Саня, а я его правая рука. Теперь уже не так относятся ко мне ребята, да и я как-то к ним по-другому, по-хорошему. «Копией» звать перестали. Видят, что человек. А месяц назад строили водопровод, тоже по изобретению Сани. Только почему-то на открытии снимали Андрея. Теперь он совсем изменился. Лиса так и вертится около него. Видно затеял что-то недоброе. На-днях хочу проверить, что с «золотым фондом». Что-то с ним волынят. А Андрей подписал акт не смотря. Хотел предупредить его, не слушает. Больно занят. Вот теперь скоро ты приедешь и поговоришь с ним сама. Тебя он послушает. Приезжай поскорее. Жду твоего приезда. Пойдем вместе на могилку к Анке.

С дядькой Микитой помирился. А баба его такая же злая.

Твой дядя Федор».

Этап от «перевыборов» до «смотра» я хочу провести так, чтобы это было нарастанием к моему выступлению на «смотре».

Это будет выступление человека, который оправдал себя честным трудом, который получил право говорить, и слово это ценится. Мое выступление должно прозвучать, как взрыв бомбы.

ИЗ ПРОЕКТА РОЛИ САНИ

Артист П. УСОВНИЧЕНКО

Как я хочу играть роль

Где угодно, в самых неудобных положениях, можно видеть его. Худощавый, в огромной, лохматой шапке, он выглядит иногда стариком. Его нервы напряжены, как струны. Изогнувшись он выписывает какие-то цифры, рисует чертежи на неаккуратно сшитых суровыми нитками клочках бумаги. Все силы, все внимание направлены на одно общее дело: построить водопровод. Никто и ничто не интересует его в этот момент. Он путает имена товарищей, и со стороны кажется смешным, неуклюжим и ленивым.

Но вот пришел момент реализации саниных планов. Теперь он летает между наваленным строительным материалом, между ребятами, также увлеченными работой. Все видит, все замечает.

Сашка тот тип комсомольца, который вырастает в нужного человека социалистического общества. «Молодежь — наша будущность, наша надежда, товарищи. Молодежь должна сменить нас, стариков. Она должна донести наше знамя до победного конца. Среди крестьян имеется немало стариков, отягощенных старым грузом, отягощенных привычками и воспоминаниями о старой жизни. Понятно, что им не всегда удается поспевать за партией, за Советской властью. Не то наша молодежь. Она свободна от старого груза и она легче всего воспринимает ленинские заветы» (Сталин).

ИЗ ПРОЕКТА РОЛИ УТЯТНИКОВА

Артист И. БЫКОВ

Как я хочу играть роль

Моей основной задачей является подать образ классового врага таким, каким его характеризовал в своих выступлениях т. Сталин: «Ищут классового врага вне колхозов, ищут его в виде людей со зверской физиономией, с громадными зубами, с толстой шеей, с обрезом в руках. Ищут кулака, каким его знаем из плакатов. Но таких кулаков давно уже нет на поверхности... Нынешние кулаки и подкулачники, нынешние антисоветские элементы в деревне — это большей частью люди «тихие», сладенькие, почти «святые». Их не нужно искать далеко от колхозов, они сидят в самом колхозе и занимают там должности — кладовщиков, завхозов, счетоводов, секретарей и т. д. Они никогда не скажут «долой колхозы» — они «за» колхозы. Но они ведут в колхозах такую саботажническую и вредительскую работу, что колхозам от них не поздоровится».

Внешне Глушко: честный, болеющий за колхоз активист и даже как будто бы с «прекрасными человеческими качествами».

Окружающие персонажи совершенно не замечают, что Глушко классовый враг, за исключением Андрея, который узнает об этом, но уже слишком поздно.

Зритель же должен довольно быстро разгадать Глушко-врага, но врага хитрого, умного, работающего «тихой сапой». Зритель должен быть изумлен ловкостью Глушко, но в то же время и возненавидеть его.

Цели и задачи Глушко.

1. Держать Панченко под своим влиянием, для того чтобы он не смог донести о золотом фонде.

2. Задобрить Андрея и, подчинив его себе, скомпрометировать как организатора и втянуть в сообщники для дальнейшей дискредитации всего колхозного дела.

3. Совершить вредительство, т. е. сгноить хлеб в элеваторе.

4. И, как правило, своевременно скрыться.

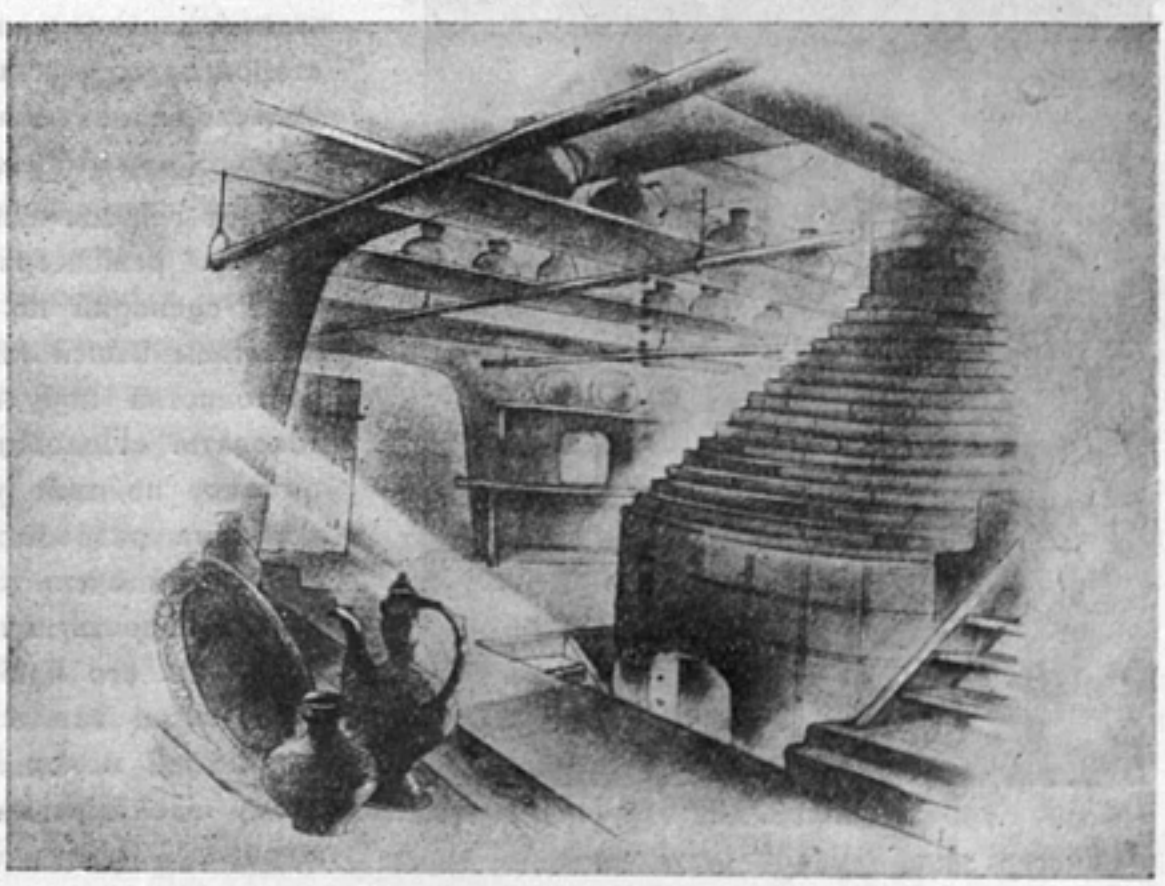
А теперь проследим по эпизодам, как практически действует Глушко, каковы его мысли и чувства.

«Когда сказал Андрею о том, что его выбрали, просиял, другом назвал, это хорошо. А вот с маслом чуть не провалился... Хорошо случай выручил... И как это я привыкнуть не могу. Сколько раз самого себя ругал за это проклятое подхалимство и трусость... Смелей, смелей надо... Главная задача скрутить теперь мальчика на пшенице... Ох, эта пшеница... Во-время я его осадил. Актик пригодился, и очень... С какой радостью я смотрел вслед этому заносчивому и глупому парню. Этот час дал мне ощущение почти полной победы, хотелось кричать, петь от радости... Он мой... Мой с ног до головы... Господи, все трудней и трудней становится находить своих, но какую уверенность вселяет в тебя каждый найденный...

Ноги сами двинулись вприпляс, в ушах зазвучал далекий знакомый мотив.

Тише, тише... Василий Поликарпович... Пора уже помнить и денно и нощно, что и стены имеют уши... Довольно».

Я не согласен со сценарием, во-первых, в том, что характерная черта поведения Глушко — это подхалимство и желание угождать. Мне кажется, что это линия наименьшего сопротивления. Классовый враг стал значительно умнее. И, во-вторых, не согласен с концом роли, так как недостаточно ярко показано бегство Глушко.



«Половодье». Эскиз художника Н. Валерьянова. Колховная гончарня

Разговор о будущем фильме

С. ГИНЗБУРГ

В последние годы, годы решающих творческих успехов художественной кинематографии, с особенной ясностью определилось значение сценария в создании фильма. Если мы уже давно говорили о сценаристе, как о ведущем творческом работнике кино, от которого, в конечном счете, зависит качество фильма, то вместе с тем, мы до последнего времени обращали основное внимание не на его работу, а на работу режиссера. И только теперь, в последнее время, вопросы кинодраматургии заняли надлежащее место в кинокритике. Только теперь кинодраматургия признана как подлинное и важное искусство, как один из равноправных жанров художественной литературы, существующей наряду с драматургией театра.

Режиссер Л. Голуб

Это признание кинодраматургия завоевала себе своими последними достижениями, ставшими вместе с тем достижениями всей советской кинематографии. Успех и «Встречного», и «Пышки», и «Чапаева», и «Юности Максима»—всей так называевой сюжетной кинематографии определяется, прежде всего, качеством сценариев этих фильмов. Нельзя серьезно говорить об этих фильмах, не говоря об их драматургической композиции, умалчивая о том материале, на основе которого режиссеры, операторы и актеры создавали свои образы, ибо качество этого материала определяет фильм.

Идейно порочный, нехудожественный сценарий не позволит даже самому талантливому режиссеру создать сколько-нибудь значительное произведение искусства. Это очевидно. Недостатки композиции, недостатки построения образов, недостатки словесного материала звукового фильма — все это в конечном счете определит собою и недостатки фильма в целом.

Поэтому таким важным представляется анализ сценариев будущих фильмов, их публикация, их критическая оценка. Исправить недостатки сценария, показать его ценные стороны, это значит помочь режиссеру сделать хороший фильм.

В первых трех номерах нашего журнала за этот год мы напечатали сценарий «Половодье» режиссеров Голуба и Садковича. Этот сценарий не является значительным событием нашей кинодраматургии, и не его достоинства побудили редакцию его опубликовать. «Половодье» — произведение интересное по теме и материалу, на котором эта тема разработана, но обладающее рядом порой очень существенных драматургических недостатков, в конечном счете определяющих его идейную нечеткость в целом. Недостатки эти в известной мере типичны для нашей молодой кинодраматургии и поэтому заслуживают своего рассмотрения в журнале.

Режиссер Н. Садкович

Образная система сценария

«Половодье» посвящено двум ответственнейшим темам: теме классового врага, действующего тихой сапой, и теме отрыва от масс, отрыва от коллектива. Обе эти темы тесно переплетены в сценарий; развитые на материале колхозного строительства, они приобретают особую остроту и значимость.

Разработка этих тем сосредоточена в основном на двух образах: Андрея — комсомольца, председателя колхоза и завхоза Утятникова. Все остальные образы сценария имеют подчиненный характер, и значение их сводится по большей части или к тому, что они помогают развитию указанных двух образов, или же к иллюстрированию основных тем и заполнению пустот действия.

Образ Андрея основной, и, в том виде, в котором он дан в сценарии, наименее удачный образ «Половодья». История падения Андрея, ставшего жертвой своего зазнайства, не мотивирована развитием этого образа.

Андрею придана только одна черта характера, только одно моральное качество — честолюбие, стремление возвысить себя над окружающими. Читателю сценария неизвестно как и почему это честолюбие возникло. Характер Андрея показан уже вполне сложившимся. В самом начале сценария, в сцене на кладбище, у могилы первого председателя колхоза, честолюбие Андрея выясняется в полной мере. Характер Андрея показан только в своем зазнайстве, только в своих честолюбивых стремлениях. Никаких других черт его характера авторы сценария не дают, а ведь можно было бы вскрыть их и на отношениях с Ольгой и показывая хозяйственную деятельность комсомольца — председателя колхоза.

Это обстоятельство сужает образ основного героя сценария, низводит его до положения иллюстрации к некоему моральному тезису, который стремятся доказать авторы сценария. Это обстоятельство обедняет образ Андрея, превращая его в маску, делает его схематичным и идейно неполноценным.

Образом Андрея авторы хотят сказать: смотрите, что значит оторваться от масс.

Если бы Андрей обратился за помощью к своим друзьям комсомольцам, к начальнику политотдела, помполиту Мишину, то ему удалось бы победить опутавшего его классового врага, он не погиб бы. Все это верно, — ответит читатель сценария, — но почему Андрей не обращается за этой помощью?

И читатель окажется прав. Образ этот не правдив именно потому, что зазнайство его никак не об'яснено, потому что характер Андрея не развивается в сценарии, а дается уже совершенно законченным. И поскольку он не мотивирован, постольку он не может быть убедительным для читателя.

Иначе и драматургически правильнее построен образ Утятникова. Образ Утятникова постепенно развивается в сценарии, он обогащается в процессе нарастания действия, усложняется и разоблачается благодаря тем коллизиям, которые развернуты в «Половодье». Утятников — это хитрый классовый враг, действующий очень осторожно, он сбрасывает с себя маску только тогда, когда чувствует себя победителем, когда Андрей им уже окончательно опутан.

Каждый поступок Утятникова является не иллюстрацией его моральных качеств, а вытекает из его характера и данной драматургической ситуации. Этим образ Утятникова отличается от образа Андрея, поэтому Утятников и является «типическим характером», правдивым и убедительным.

Мы уже указывали, что остальные образы сценария играют подчиненную роль. Эти образы — начальника политотдела, помполита

Мишина, изобретателя Саши, Ольги, деда Никиты — имеют различное назначение в композиции сценария.

Дед Никита — типичный водевильный «комический старик», превращенный тт. Голубом и Садковичем в колхозника и бывшего партизана. Это—добродушный весельчак, бездельник, который во все вмешивается, но ничего не делает. Единственный поступок деда Никиты в «Половодье» — его участие в строительстве создаваемого комсомольцами водопровода. Но и там, как сообщается в сценарии, дед Никита, изображавший собою «грозного главнокомандующего», ничего не делал. А его «покрикивания ничего не изменяли. Ребята работали не за страх, а за совесть».

Этот образ никакой — ни идейной, ни драматургической — нагрузки в сценарий не несет. Его можно вымарать из сценария и от этого ничего не изменится, ни в композиции произведения, ни в его содержании. Дед Никита введен был в сценарий исключительно затем, чтобы развлечь зрителя будущего фильма отдельными комедийными положениями. В этом, вообще говоря, нет ничего дурного, но комические персонажи, комические положения произведения должны быть драматургически увязаны со всем его содержанием. А именно такой драматургической увязки образа Никиты с остальными образами в сценарии мы не находим.

Не совсем ясен и второстепенный в сценарии образ Ольги. Этот образ определяет во многом развитие сюжета «Половодья». Любовью к Ольге мотивирована вражда Андрея и Саши. Боязнь того, что Ольга разоблачит его, заставляет Андрея бежать. Образ Ольги раскрыт в сценарии в достаточной степени. Неизвестно зачем только сценаристам понадобилось сделать Ольгу «первой девушкой» в колхозе, любимицей всех колхозников и колхозниц, красавицей и т. п. Неизвестно зачем от'езд Ольги в город на учебу изображен с такой помпой. В «Половодье» сценаристами сделан акцент не на общественном значении отправления колхозом одного из своих членов на учебу в город, а на личном факте от'езда именно этой героини.

Если бы Ольга была самой обыкновенной девушкой, то это не изменило бы ни ее образа, ни драматургии сценария. Это не помешало бы одновременно влюбиться в нее и Андрею и Саше, это также могло бы определить бегство Андрея. Наоборот, Ольга стала бы более убедительным образом, если бы сценаристы не облекали ее в романтическую мишуру, не превращали ее в героиню, в необыкновенную девушку.

Следует также остановиться еще на двух образах в сценарии — изобретателе Саше и начальнике политотдела. И эти два образа не могут нас полностью удовлетворить. Образ Саши построен так же односторонне, как и образ Андрея и развит сценаристами только на одной черте характере — склонности к изобретательству. Больше мы о Саше ничего не узнаем из сценария. Саша является причиной многих из событий «Половодья», но не участвует активно ни в одном из них. Даже в сцене прокладки водопровода, где он мог бы быть центральной фигурой, он имеет второстепенное значение.

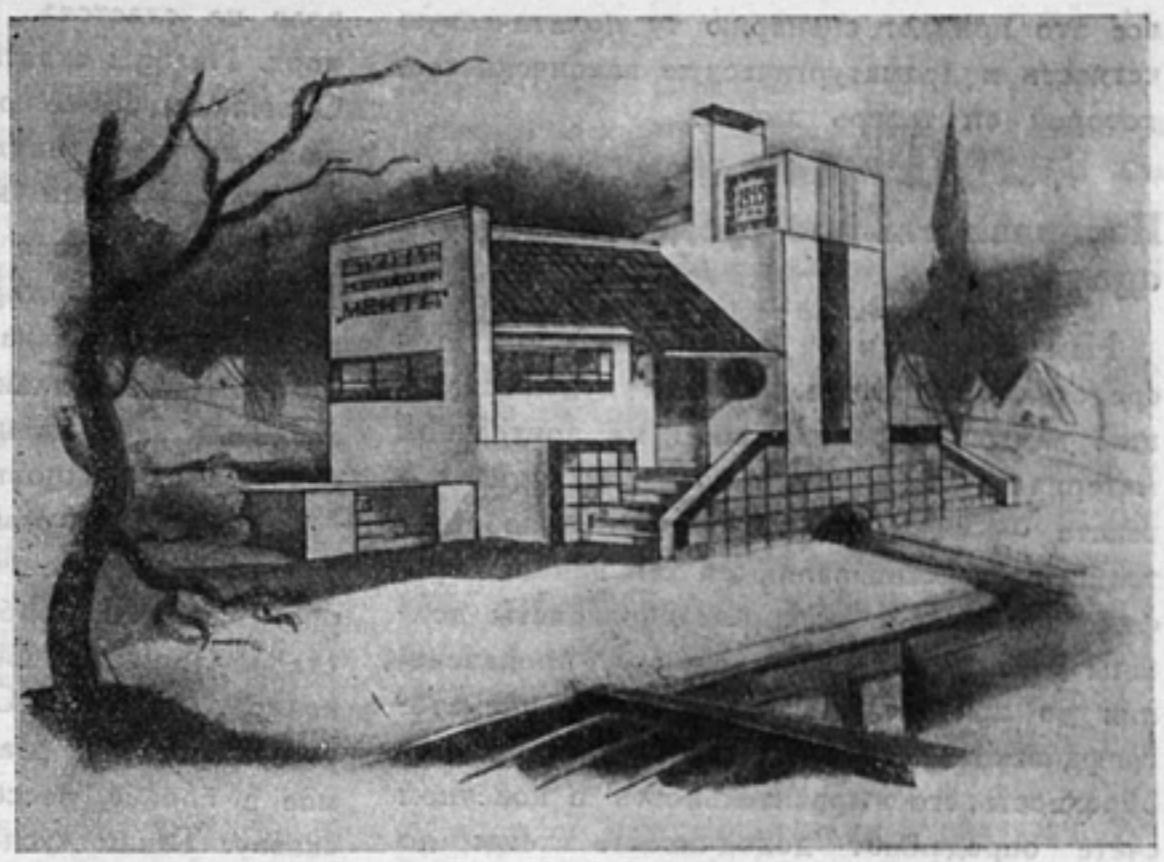
Недостаточно активная фигура в сценарии и помполит Мишин. Помполит, как пытаются нас убедить сценаристы, знает все. Он знает даже о вражде между Андреем и Сашей. Но помполит Мишин, который должен изображать политическое руководство колхоза, ничем себя не проявляет. Он все знает, но он ни во что не вмешивается. Он должен бы был разоблачить Утятникова; он должен бы был руководить борьбой колхозников с классовым врагом. Но и к классовой борьбе в колхозе единственный работник политотдела, изображенный в «Половодье», никакого отношения не имеет.

Изображенный в сценарии политотделец или ничего не знает, или неспособен к деятельности. Его появление не изменяет соотношения классовых сил. А ведь согласно замыслу он должен был представлять партийное руководство в деревне!

Драматургическая композиция

Идея сценария так же, как и в произведениях театральной драматургии, находит свое выражение не в статической описательной характеристике образов «от автора» (что допустимо, например, в романе или повести), а в развитии образов, в их столкновении в драматическом действии. Отсюда ясно, что недостатки в развитии того или иного образа сценария являются или результатом ошибок его композиции или же, в свою очередь, определяют эти ошибки.

Все это имеет прямое отношение и к нашему сценарию. Мы установили ряд ошибок, допущенных тт. Голубом и Садковичем в обрисовке образов этого произведния. Эти ошибки либо определяют собою недостатки композиции «Половодья», либо в свою очередь определяются недостаточно четким развитием его основных сюжетных линий.



«Половодье». Эскиз художника Н. Валерьянова. Новая баня

Что же нас не удовлетворяет в композиции сценария «Половодье»?

Здесь, прежде всего, надо указать на то, что композиционное разрешение сценария не соответствует об'ему его темы, что из всех сюжетных линий «Половодья» до конца удовлетворительно доведена только одна — линия Андрея. Мы отнюдь не занимаемся формальными придирками. Анализ композиции «Половодья» имеет для нас значение прежде всего и главным образом для выяснения идейных недочетов произведения, для того чтобы доказать, что ошибки композиции неизбежно связаны с идейными недостатками сценария.

Идейные узлы сценария — индивидуализм Андрея, использование этого индивидуализма классовым врагом, гибель Андрея, оторвавшегося от коллектива, и победа колхозного строя.

Линия Андрея тесно переплетена с линией Утятникова. Но линия Утятникова не закончена сценаристами; они ее обрывают. Утятников не разоблачен, не обезврежен. Гибнет не классовый враг, а его жертва, каковой именно и является Андрей.

С этими двумя линиями тесно переплетается так же линия политотдельца Мишина, которая должна, очевидно, определять успехи колхоза и окончательную победу колхозного строя на основе подавления классового врага. Но Мишин в сценарии совершенно пассивен. Он не определяет ни одного события. Победа колхоза возникает в «Половодье» даже не «самотеком», а вопреки здравому смыслу. Политотдел видит все происходящее в колхозе, кроме классовой борьбы. Колхоз «Мечта», несмотря на то, что в нем хозяйничает классовый враг и его невольный сообщник Андрей занимается очковтирательством (например, сцена проверки готовности к севу), оказывается лучшим в МТС. Все это не только неправдоподобно, но и политически неверно. И происходит это не оттого, что тт. Голуб и Садкович неправильно представляют себе действительность, а оттого, что свой политически актуальный и значительный замысел они не смогли драматургически правильно изложить в сценарии.

Мы не подходим к сценаристам с готовым рецептом, мы не требуем от них: покажите суд над разоблаченным Утятниковым, раскаяние Андрея, спасение зерна в элеваторе изобретателем Сашей и, наконец, свадьбу Ольги и Андрея, на которой присутствует помполит. Мы не требуем от сценаристов отказа от изображения тех противоречий в нашей действительности, которые определяют возможность подобной комсомольской трагедии (так называют тт. Голуб и Садкович свой сценарий), но мы требуем, чтобы эти противоречия были показаны на основе действительно правильного соотношения классовых сил. И правильный показ той классовой расстановки сил, которая задана в сценарии, требует победы над классвым врагом, без которой невозможны успехи колхоза, требует усиления линии помполита, олицетворяющего партийное руководство колхозным строем. Все это, разумеется, может и не изменить линии Андрея, но

все это придаст сценарию ту политическую четкость и драматургическую законченность, которой он теперь лишен.

Изобразительные средства сценария

Нам необходимо остановиться на тех средствах, которыми изложен художественный замысел произведения: на зрительном материале, описанном в сценарии, и на его тексте — речи его героев. Эти изобразительные средства являются тем кинематографическим языком, которым сценаристы должны довести содержание своего произведения до зрителя. Качества этого кинематографического языка, его доступность, его образность, его выразительность в конечном счете определяют доходчивость темы до зрителя.

И в этой части своей работы сценаристы не избежали существенных ошибок.

Остановимся, прежде всего, на том зрительном материале, который они дают в своем сценарии. Основная часть этого материала дана авторами в реалистическом плане, в соответствии с реалистическим характером всего замысла «Половодья». Но как только тт. Голуб и Садкович переходят к изображению внутренних переживаний героев или особенно важных, с их точки зрения, сюжетных узлов, там им реалистические средства выразительности начинают казаться недостаточно сильными и они изменяют им. В таких случаях их кинематографический язык становится романтически приподнятым, высокопарным, пересыпанным метафорами. Как на пример, подтверждающий наши слова, можно указать на те эпизоды, где Андрей на кладбище беседует с умершим председателем колхоза, образ Ольги на фотографической карточке оживает, перед комсомольцами, мечтающими в клубе, проносятся реализованные картины их мечтаний.

Такова и сцена на лодке, уснащенная всеми атрибутами настолько ветхой романтической поэтики, что она воспринимается читателем чуть ли не как пародия.

«И лицо Андрея передернулось. Двумя симфоническими взрывами оглушило экран... Экран почернел и сейчас же словно от прореза острым ножом появился ослепительный белый клин света. Мелькнула согнутая фигура Андрея, плотно поджатые губы и застывшая в ужасе Ольга. Тяжелый ковш на дне лодки... Сумасшедшие струйки воды и высокий невидимый голос Саньки: «Если враг не сдается». Растущий громовой аккорд. Пальцы схватили тяжелый ковш, лицо Ольги, ее белые руки по черному борту, какая-нибудь ничтожная доля секунды, взмах, отчаянный крик и... тишина...»

Новая колхозная действительность в противоположность старой деревне, показанной реалистически, дана опять-таки в условно романтическом плане. Таково, например, в сценарии изображение новой маслобойни и гончарной и концовка всего произведения.

Этот условно романтический показ новой деревни никак не убеждает читателя сценария. Реальную заброшенность и бедность старой деревни побеждают реальные успехи колхозного строя. Сценаристы же, показывая старое как реальность, новое, рождаемое в борьбе, воссоздают как утопию, как сказку. Таким «успехам» колхозного строя, который показывают сценаристы, зритель, конечно, не поверит — это не безбожная советская земля, а уголок рая. (Снова напоминаем концовку сценария!). Но дело заключается даже не в этом. «Колхозная утопия» «Половодья» вытесняет из сценария реальные успехи реальных колхозов.

Ошибка тт. Голуба и Садковича состоит не в том, что они принимали условно романтические приемы в своем сценарии. Условно романтическая манера изображения действительности возможна в советском искусстве, в частности в искусстве кинематографическом. Это совсем недавно блестяще доказал т. Медведкин своими «Стяжателями». Дело заключается в другом. Ошибка сценаристов об'ясняется тем, что они в своем произведении смешивают две противоположные стилевые манеры, что реалистическое задание они пытаются частично разрешить средствами романтики.

К собственно словесному материалу будущего звукового фильма сценаристы находят третий подход. Здесь они подпадают под влияние самого грубого натурализма. Они подражают речи крестьян, умышленно коверкая вкладываемые в их уста слова.

«— Грей ейные бесстыжие плечи», «Кобель старый», «Соседние люди смеются с нас», «Вопросик с зигзагой», «Ты куда кандыбоберем загибаешь» и т. д. и т. п. до бесконечности.

Не так говорит колхозная деревня. А если так кое-где и говорят, то все же нет никаких оснований подобную речь воспроизводить. Заставлять героев сценария говорить такими словами — это значит не развивать их образы, а издеваться над их некультурностью и потакать низменным

вкусам отсталого зрителя. Незачем, разумеется, изображать речь рядового колхозника, как речь городского интеллигента, но всякий советский художник обязан давать ее грамотной. Видимо, уроки статей Горького о литературном языке не усвоены еще нашими сценаристами.

Подготовительная работа коллектива

Несомненно, очень значительный интерес представляют для всех киноработников те методы творческой проработки сценария, которые осуществил с'емочный коллектив «Половодья», готовясь к постановке фильма.

Образы всех основных героев «Половодья» были проработаны каждым из актеров с особенной тщательностью. Каждый актер составил своеобразный «проект» своей роли, в котором он показал, как представляет себе образ изображаемого им героя, как он вживался в этот образ.

Во всех представленных проектах ролей мы находим «доэкранные» биографии героев, политические характеристики их, психологические характеристики, составленные часто в виде дневника героя, характеристики внешние. Актеры дополняют в своих проектах образы героев «Половодья», пытаются дать их в развитии, в противовес их статическому изображению в сценарии.

Вот, например, как построил артист П. Серегин свой проект роли помполита Мишина. Этот проект роли состоит из доэкранной характеристики, довольно подробного дневника героя, директивных материалов, дающих политическую оценку деятельности помполитов в колхозной деревне, описаний костюма, лица, привычек и специального раздела «Как я хочу играть роль».

Тщательно проработав образ помполита Мишина, артист Серегин увидел драматургические недостатки его построения в сценарии и конкретно наметил пути к их исправлению.

Подобную же работу проделали и другие артисты. Вживаясь в образы «Половодья», они сумели подойти к ним критически и наметить пути их обогащения.

Все это, несомненно, указывает на то, что работа артистов позволит в кое-чем фильму «Половодье» избавиться от недостатков сценария.

Но этого, конечно, недостаточно. Тт. Голуб и Садкович, как мы уже видели, допустили в своем сценарии, очень много серьезнейших творческих ошибок. Эти ошибки тем не менее исправимы. Для этого мы считаем, что необходимо теперь, в момент производства первых с'емок произвести некоторую переработку сценария.

Подобная переработка, на наш взгляд, должна состоять в следующем:

Речь героев должна быть тщательно литературно выправлена, из их реплик следует полностью искоренить местные «речения» и безграмотные обороты. Из сценария должен быть из'ят ряд показанных нами антихудожественных эпизодов, кстати сказать, драматургически совершенно излишних в «Половодье» (речь идет, в частности, также и об опущенном нами в напечатанном тексте сценария безобразнейшем эпизоде с брюками деда Никиты). Роли помполита Мишина и деда Никиты должны быть драматургически укреплены. Эти два образа должны органически войти в сценарий, мотивируя описанные в «Половодье» события.

Образы Андрея и Саши должны быть перестроены. Индивидуализм Андрея должен быть об'яснен в самом сценарии. Эпизоды, характеризующие общественную активность Саши, основного положительного образа комсомольца в «Половодье», должны быть усилены.

Наконец, из сценария следует из'ять все инородные в нем элементы выразительности: дурно понятую тт. Голубом и Садковичем в ряде эпизодов романтику, художественно сомнительные зрительные метафоры (как, например, блуждание Андрея по тропинкам, которое должно изображать, что он запутался в противоречиях, наблюдающуюся кое-где лакировку действительности и т. п.). Эти ошибки повторены были вслед за режиссерами и художником фильма т. Валерьяновым. Значительная часть напечатанных нами его эскизов постановки «Половодья» свидетельствует о том, что т. Валерьянов чрезмерно заэстетизировал колхозную действительность.

Больше простоты—вот требование, с которым мы обращаемся к художнику фильма.

Больше простоты, ближе к действительности, меньше внимания индивидуальным переживаниям героев-индивидуалистов и больше внимания к основному, общественно значимому — таково наше требование к авторам сценария, авторам будущего фильма.

ВОПРОСЫ ДЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

О детском фильме

Н. КАЛЬВАРСКАЯ

Работникам детской кинематографии приходится работать на зрителя, который родился после революции, зрителя, который знает о прошлом лишь из рассказов отцов и дедов или по произведениям искусства. Для такого зрителя особенно радостно и почетно работать. Ни у какого творческого работника нет такого замечательного зрителя, как у работников искусства для ребят.

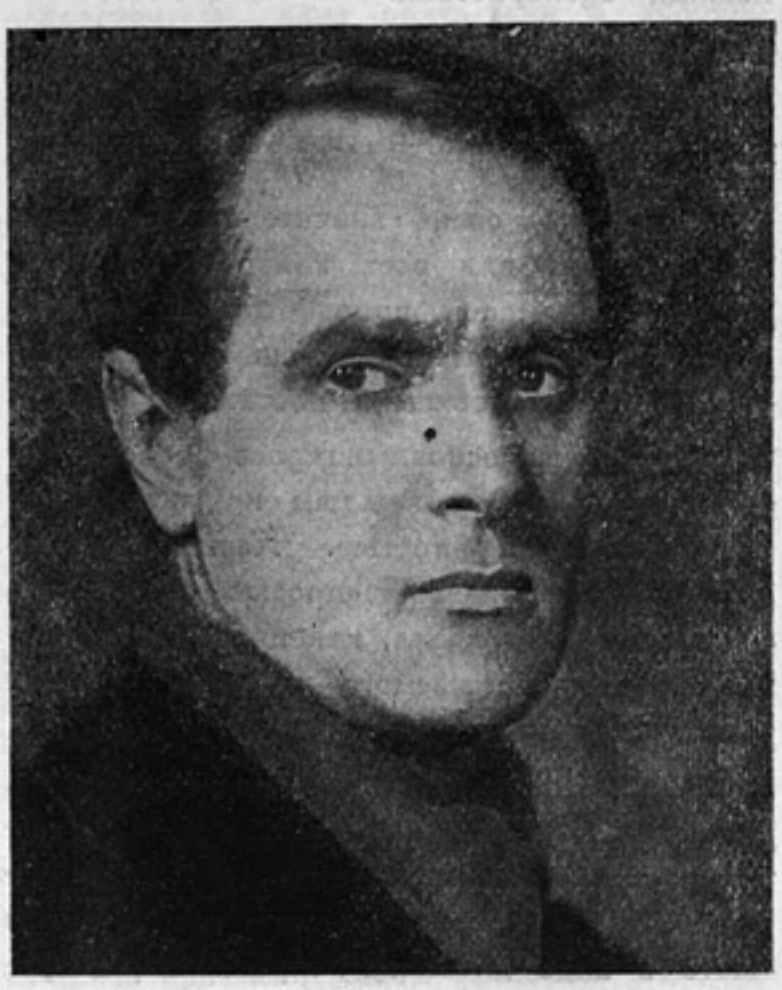
Советская кинематография недавно праздновала 15-летний юбилей своего существования. Но нужно прямо заявить, что если мы вправе гордиться советской кинематографией, создавшей мировые произведения искусства, то для юного зрителя, для нового поколения людей, которым принадлежит наше чудесное завтра, мы еще почти ничего не сделали. Самое важное и массовое орудие коммунистического воспитания— кинематография — забыло один из основных своих участков, участок детской кинематографии. Три-четыре детских картины, достойных своего зрителя, дало за все время своей работы советское кино. Общее количество всех картин, сделанных для ребят, еле достигнет двадцати. Двадцать — на двадцать семь миллионов ребят школьного возраста в Советском союзе — этого более чем недостаточно, эта цифра просто позорна. Такая цифра не случайна. Не случайно и то, что до сегодняшнего дня мы не имеем кадров детской кинематографии, не случаен прорыв и в этой отрасли искусства.

Над детской кинокартиной киномастеру не интересно работать. Попробую доказать это с фактами и документами в руках.

Одна из первых причин, определяющих это явление, — недостаточно серьезное отношение руководства фабрик к вопросу создания детского фильма, существовавшее до последнего времени. Оно проявляется сразу же в подборе кадров.

На детскую картину, как правило, выдвигают дебютирующих режиссеров или режиссеров, неоправдавших доверия руководства и поставивших плохую картину для взрослых. Для последних не все еще потеряно, — есть возможность поставить еще и плохие детские картины перед тем как быть уволенными с работы или переведенными в ассистенты. Отсюда случайность творческих кадров, их слабое творческое лицо, их текучесть. Правда, были случаи, когда молодой, режиссер, оказывался талантливым и его после хорошей детской картины переводили на взрослую. Яркий пример — режиссер В. Петров, получивший звание заслуженного артиста республики, автор детских картин «Адрес Ленина», «Фриц Бауэр» и, наконец, картины «Гроза». Руководство не сумело закрепить замечательного режиссера Петрова, прекрасно знавшего детскую аудиторию и умевшего работать с детьми, на детском фильме.

Другая причина неинтересности работы для ребят — неблагодарность труда. Детский фильм не попадает на общий экран



Режиссер Н. И. Лебедев

Режиссер А. В. Кудрявцева

проката, он идет без всякой рекламы и критики, детских кинотеатров так же мало, как и детских картин, взрослый зритель не знает ни фамилий режиссеров, ни самих картин. Для постановки детских картин, как правило, подбирались более слабые операторы, художники, ассистенты, давался более низкий сорт пленки, площадь для постройки павильонов предоставлялась в последнюю очередь, в то время как именно детские картины должны быть замечательно ясно и четко сняты, требуют от художника изобретательности и выдумки, должны быть постановочно яркими и убедительными.

Для постановки детских фильмов, предоставляются недостаточные лимиты денег и пленки. Привыкли считать, что детская картина — картина обязательно дешевая и немая, и без учета работы с детьми на нее дается то же количество пленки, как и на взрослую, а денег зачастую меньше. Это явно неправильно. Детская картина должна быть не заведомо дешевле взрослой, а если этого требует сценарий, то и более дорогой, она нуждается иногда в больших интересных павильонах и декорациях, лучших актерских силах. Детская картина также требует бо́льшего лимита пленки, так как работа профессионального артиста требует меньше затрат пленки, чем неумелая работа часто блестящих исполнителей, но детей.

Не разрешены и вопросы о сроках производства. Ребят нельзя снимать в две смены. Ребят нужно снимать не срывая их учебной работы, в крайнем случае обеспечивая их педагогическими силами. Необходим специальный вожатый или педагог в составе постановочного коллектива.

Это далеко еще не все условия производства детского фильма, но добиться выполнения этих условий — значит обеспечить возможность режиссеру сделать хорошую детскую картину в нормальной творческой обстановке.

В тяжелых неблагодарных условиях росли те немногочисленные кадры работников детских фильмов, которые мы имеем на сегодняшний день в советской кинематографии: Угрюмов, Народицкий, Журавлев, Барская, Лебедев, Кудрявцева и др.

Одним из лучших режиссеров детского фильма является режиссер Н. И. Лебедев — работник ленинградской орденоносной кинофабрики Ленфильм. Режиссер Лебедев имеет уже четыре детских картины. Первая его картина поставлена совместно с режиссером Угрюмовым на тему об увлечении ложной романтикой и юных исследователях богатств нашей страны — «Настоящие охотники». В этой картине Лебедев находит правильный путь к овладению детской аудиторией. Дальше Лебедев уже самостоятельно ставит картину «Товарный 717» о чувстве коллективизма среди пионеров и их участии в строительстве. Эта картина показала уже умение работать с детьми-актерами и закрепила Лебедева за детской тематикой.

Но наиболее значительными работами явились две последние картины режиссера Лебедева: «Солдатский сын» (Детство большевика) (1932/33 год), и «На луну с пересадкой» (1934 год). Эти две картины, совершенно различные по тематике, являются одними из наиболее интересных работ не только этого режиссера, но и вообще в нашей детской кинематографии.

«Солдатский сын» раскрывает перед ребятами детство рабочего-подростка в царской России в эпоху революционных волнений 1905 года. Ребята недаром любят эту картину и смотрят по 6—10 раз. В картине хорошо передан образ мальчика тринадцати лет, вырастающего в профессионального революционера, вместе со взрослыми участвующего в революционных выступлениях. Картина раскрыла условия учебы и детского труда на заводе в дореволюционное время. В этой картине Лебедев уже гораздо глуб-

Кадр из фильма «Солдатский сын». Режиссер Н. Лебедев

же и художественнее раскрывает тему своего произведения. Реалистический тон, простота, правдивость и образность, необходимые для восприятия юного зрителя, правильные комедийные разрешения сделали эту картину увлекательной и глубоко волнующей детскую аудиторию. Картина сделана так, что она с интересом смотрится и взрослыми, а одно из обязательных условий для хорошей детской картины, как и хорошей детской книги, — ее интерес для всякого возраста и поколения, при одновременном обязательном четком адресе к возрастной детской аудитории.

Последняя работа режиссера Лебедева — фильм «На луну с пересадкой» по сценарию Л. Пантелеева. Картина также исключительно хорошо встречена юным зрителем на просмотрах. Если «Солдатский сын» сделан на историко-революционную тему, то «На луну с пересадкой» говорит о сегодняшнем дне, о ребятах-изобретателях, о растущей из колхозных ребят армии будущих инженеров, техников, завоевателей воздуха.

Картина выделяется из ряда других детских картин тем, что в ней впервые создан образ целеустремленного упорного парня, достигающего своей цели с упорством большого человека, крепко знающего что он хочет и для чего. Режиссер сознательно берет простого деревенского мальчика, к концу картины вырастающего в любимого героя смотрящих картину ребят.

Дать бодрую картину, показать исключительное отношение взрослых к ребятам в нашей стране, показать необходимость «пересадок», т. е. учебы, тренировки, разумности поступков для достижения своих целей — вот задача сценария и картины. В этой картине показывается полет на луну

Кадр из фильма «На луну с пересадкой». Режиссер Журавлев

с пересадкой и, несмотря на то, что герой до луны не долетает, веришь, что через одну, через две пятилетки, луны он достигнет. Большая простота передачи материала, реалистичность, умелый подбор с'емочной группы и хорошая работа с ребятами-исполнителями — вот отличительные черты, характеризующие творчество этого большого режиссера для маленьких.

Всякий работающий с детьми должен понять, как трудно работать с маленькими актерами, каких трудов стоит добиться выразительности и убедительности их игры, как часто приходится зависеть от настроений этих непрофессиональных артистов. Вот почему необходимо изменить свое покровительственное поверхностно-снисходительное отношение к работникам детских картин и окружить вниманием, заботой и помощью немногочисленных энтузиастов, работающих на этом участке кинематографии и твердо верящих в необходимость их работы в деле коммунистического воспитания будущих строителей социализма.

Несколько слов о комедийном жанре в детских фильмах. Никто так не имеет права на бодрый радостный смех, как наши юные зрители. Вот почему очень острый (общий для всей советской кинематографии) вопрос о комедии, особенно остро стоит перед работниками детских картин. В этом отношении представляет большой интерес экспериментальная работа молодого режиссера А. Кудрявцевой на ленинградской кинофабрике Ленфильм, поставившей перед собой задачу работать над рядом комедий для ребят, об'единенных одним героем — образом девочки Леночки. Исполнительницей этого образа явилась артистка Жеймо Я., вместе с режиссером решающая эту задачу. Первая такая картина о девочке, опаздывающей в школу, «Разбудите Леночку» уже вышла на экран и пользуется заслуженным успехом среди взрослой и детской аудитории. Несложность сюжета, построенного на трюках и комедийных ситуациях, — вот основа этих короткометражных комедий.

В настоящее время Кудрявцева приступила к работе над второй комедией — «Леночка и Лев». Нужно надеяться, что этот опыт будет еще более удачен и утвердит комедийный жанр на детском экране.

Перед детской мастерской кинофабрики Ленфильм стоят большие и трудные задачи — повысить идейно-художественное качество своего производства, добиться условий для более продуктивной работы, поднять интерес к производству детских фильмов, привлечь еще ближе к работе над сценариями лучших писателей и новые постановочные кадры.

Кадр из фильма «Настоящие охотники». Режиссеры Н. Лебедев и Н. Угрюмов

В 1935 году режиссер Лебедев предполагает работать над большой звуковой картиной «Гарри Айзман», об американском пионере. Эта картина должна явиться большим политическим и художественным вкладом в нашу детскую кинематографию. Режиссер Кудрявцева будет продолжать свои поиски в работе над комедиями. Будут продолжать работу над сценариями детские писатели — Шварц, Левин, Григорьев и др. Предполагается к постановке уже готовый сценарий Кетлинской и Р. Музыканта о подростках, оканчивающих школу и вступающих в жизнь. Идет работа над сценарием для режиссера Лебедева, предполагающего ставить в 1936 году картину о молодом Пушкине по сценарию Л. Гроссмана к пушкинскому юбилею.

Работа предстоит большая и серьезная. Мы в долгу перед двадцатисемимиллионной армией школьников Советского союза — и мы должны оплатить этот долг. В первую очередь должна серьезно пересмотреть свое отношение к детскому фильму ленинградская кинофабрика Ленфильм, получившая высшую награду от правительства и партии — Орден Ленина, и показать тем самым пример всем другим фабрикам Союза.

Как создавался „Новый Гулливер“

Засл. арт. респ. А. ПТУШКО

Первый в истории мировой кинематографии полнометражный об'емномультипликационный фильм «Новый Гулливер» закончен.

Фильм, который по самым скромным подсчетам принятых в производстве норм можно было сделать в 4—5 лет, коллективом «Нового Гулливера» при неослабевающем напоре закончен в 21 месяц.

Таким образом фильм, именуемый «Новым Гулливером», для нас является действительно новым и в смысле обновления установившейся практики работы и в смысле обновления методики об'емной мультипликации.

Двадцать один месяц напряженной работы большого сложного коллектива и непрестанной борьбы за темпы и качество не должен бесследно пройти для советской мультипликации. Весь огромный практический опыт, накопленный нами по всем разделам этой работы, должен стать достоянием не только членов нашего коллектива, но и всех желающих серьезно заниматься делом об'емной мультипликации.

«Гулливер» — это вуз мультипликации, оконченный на практической работе.

Подробное ознакомление с техническими достижениями не входит в задачу этой статьи, но мы сегодня же обязуемся в самое ближайшее время поделиться приобретенным опытом более подробно. Сейчас мы только бегло расскажем о том, как создавался «Гулливер» и какие задачи мы ставим себе в наших будущих работах.

Фильм «Новый Гулливер» делать было очень сложно, и не потому только, что техника об'емной мультипликации очень сложна и мы не имели подобных образцов, но главным образом потому, что в этом фильме перед нами впервые возник со всей серьезностью ряд неразрешенных в мультипликации проблем творческого порядка.

Все наше внимание в предыдущих работах было направлено главным образом на овладение техникой. Это был период изучения азбуки об'емной мультипликации, и мы проходили ее со всем усердием. Браться за синтаксис кино было еще рано и нехва-

Рабочий момент с'емки «Нового Гулливера»

Пионеры в Крыму. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Режиссер А. Птушко, оператор Н. Ренков

тало времени. Мы не меньше чадолюбивой мамаши радовались первым неуверенным шагам наших кукол. Дальнейшим достижением было то, что мы научили наших неодушевленных актеров выражать кое-какие эмоции.

И уже огромной победой мы считали, когда в одном из наших фильмов извозчик внятно и синхронно сказал «Но!»

Как только познание технических основ было закончено, перед нами встали во весь рост задачи освоения творческого метода работы над образом и определения того, чего можно добиться и чего нельзя «сыграть» с кукольными актерами. При этом (еще в начале наших опытов — 8 лет назад) наметилось два пути. Путь чисто об'емной мультипликации, где работают только одни куклы (как в предпоследней нашей работе «Властелин быта»), и путь комбинированной мультипликации, где куклы работают в одном кадре с живыми актерами.

Некоторые опыты с подобного рода комбинированной мультипликацией мы имели в ряде наших предыдущих работ с участием Братишкина, кукольного героя двадцатисантиметрового роста, проделававшего ряд несложных приключений среди живых людей и подлинной «натуры».

Освоив задачу показа «лилипута среди Гулливеров», мы с подлинным энтузиазмом взялись за предложенный Г. Рошалем сценарий о приключениях нового Гулливера среди новых лилипутов.

В этой работе мы целиком стали на путь комбинированной мультипликации.

Удачные опыты режиссера Гр. Александрова и оператора В. Нильсена в области транспарантных с'емок в картине «Интернационал», а впоследствии и в «Веселых ребятах» вселили в нас уверенность, что с техникой соединения в одном кадре работы куклы и живого актера мы, безусловно, справимся и гораздо лучше, чем мы это уже делали раньше.

Поэтому при разработке режиссерского сценария, совершенно не думая о технике осуществления того или иного эпизода (как это было раньше), мы главное свое внимание направили на доработку сюжета и установление наиболее четкой и осмысленной линии поведения героев фильма как большого, так и маленьких.

При дальнейшей детальной разработке режиссерской экспликации, намечая характер поведения того или иного кукольного персонажа, не имея в этом достаточного опыта, мы неизбежно приходили к вопросу: можно ли (хотя в основном) за некий образец брать поведение героев графической мультипликации с их специфическими непрестанно неожиданными превращениями и деформациями.

Вопрос о том, имеется ли общее в методологии графической и об'емной мультипликации и на сегодняшний день является основным. И он не снимается, а, наоборот, ставится нами со всей широтой. Большинство занимающихся вопросами мультипликации утверждает, что между этими видами искусства существует полная аналогия. Мы утверждаем, что это — два совершенно принципиально различных вида киноискусства, и не потому, что в одном случае

Лилипуты везут Гулливера в столицу. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Режиссер А. Птушко, оператор Н. Ренков

мы имеем плоскостное решение кадра, а в другом об'емное, а потому что метод воздействия на зрителя в том и другом случае совершенно различен.

Графическая мультипликация, в лучших своих образцах, оперирует с предельно «разгруженным» кадром, где из'ято все лишнее как в характеристике типажа, так и в окружении.

Доводя порой изобразительную трактовку своих героев до схемы, избавляя зрителей от рассмотрения ненужных деталей, графическая мультипликация позволяет в силу этого на сравнительно небольшом метраже показать значительное количество динамически протекающих эпизодов.

Все невозможное легко становится возможным под пером художника-мультипликатора, поэтому, чем больше в графическом мультфильме самых неожиданных превращений, положений и трюков, тем интереснее он и смешнее.

На этом основании даже выработалась целая школа графических веселых короткометражек (200—300 метров), в которых на примитивнейший сюжет нанизываются один за другим сплошным конвейером забавные трюки.

Классическим образцом таких лент является интересная серия приключений Микки-Мауса, американского художника Уота Диснея.

Доведенные в своем роде до «классики» приключения Мики-Мауса почти во всех странах нашли своих подражателей.

Уже пять-шесть лет назад группа художников практически попыталась опровергнуть американские каноны, доказывая, что и метраж и идейное содержание мультипликации могут быть значительно повышены. В результате мы получили ряд фильмов сатирического порядка. Но не все фильмы этого ряда удались. Многие, несмотря на сравнительно высокую культуру рисунка и технику движения, не удались благодаря недостаточной общей кинематографической грамотности их авторов.

Заканчиваемый в недалеком будущем на ленинградской ф-ке художником М. Цехановским фильм «Поп-остолоп» (3—4 части), бесспорно, докажет право на существование и развитие подобного жанра, но пока производственники, руководствуясь условиями проката (фильм в 2—3 части трудно давать одной программой с игровым полнометражным фильмом), категорически взяли курс на короткометражки.

Среди производственников, до последнего времени (до выхода «Гулливера»), твердо господствовала точка зрения, что драматизм и патетика не под силу средствам мультипликации. А так как между графической и об'емной мультипликацией, в силу их общего об'единяющего технологического признака (кадровый метод с'емки), старались установить полное тождество, то естественно, что условия короткометражности и комедийности как дамоклов меч повисли и над сценарием «Нового Гулливера».

Это мнение казалось настолько бесспорным, что сам автор сценария Г. Рошаль вначале не попытался требовать больше 3 частей. На заседании режиссерской секции, где обсуждался уже расширенный и дополненный вариант сценария, было разрешено делать фильм не больше 3 частей. При этом фор-

мула «мультипликация — это только пародия, а не утверждение положительных начал» нашла здесь свое полное развитие.

По сценарию основное действие происходит в вымышленной стране — Лилипутии, в которую после ряда превращений и приключений попадает советский пионер Петя Гулливер. В Лилипутии Петя находит рабочих и буржуазию. После ряда приключений Пети с капиталистами и рабочими, последние восстают и забирают власть в свои руки.

То обстоятельство, что по ходу действия сценария лилипутские рабочие «всерьез» ведут классовую борьбу, заканчивающуюся восстанием и свержением короля, вселяло не только опасения, но и страх в участников этого заседания.

Было постановлено (к неуклонному исполнению), что такую проблему, как восстание пролетариата (хотя бы и лилипутского), средствами мультипликации разрешить нельзя. Поэтому предлагалось затушевать в сценарии все эпизоды с рабочим восстанием, а еще лучше убрать их совсем. А уже если без этого обойтись нельзя, то рабочих показывать только «общими планами и группами», так как отдельно крупно показанный средствами мультипликации рабочий ничего кроме смеха (по мнению режиссерской секции) вызвать не может.

Никакие доводы и ссылки на все примеры в практике пластических искусств должного действия не оказали.

Под большим напором группы фильм был пущен в производство метражем в три части, с рабочим восстанием без рабочих-героев, показываемых крупно. Как ни абсурдны были эти решения, с нашей точки зрения, как ни были мы уверены в правильности своих позиций, след этих постановлений режиссерской секции надолго запечатлелся в нашей работе. С большим трудом мы выкорчевывали эту точку зрения з умах руководства, причем окончательное признание нашей правоты получили только в самом конце с'емочного периода. Выявившаяся в процессе с'емок необходимость увеличения метража (до 2200 метров) пошла главным образом за счет капиталистической части Лилипутии. Линию же рабочих мы все время развивали очень сжато.

И теперь, просматривая готовый фильм, нам кажется, что он был бы гораздо лучше, если бы рабочих мы показали полнее.

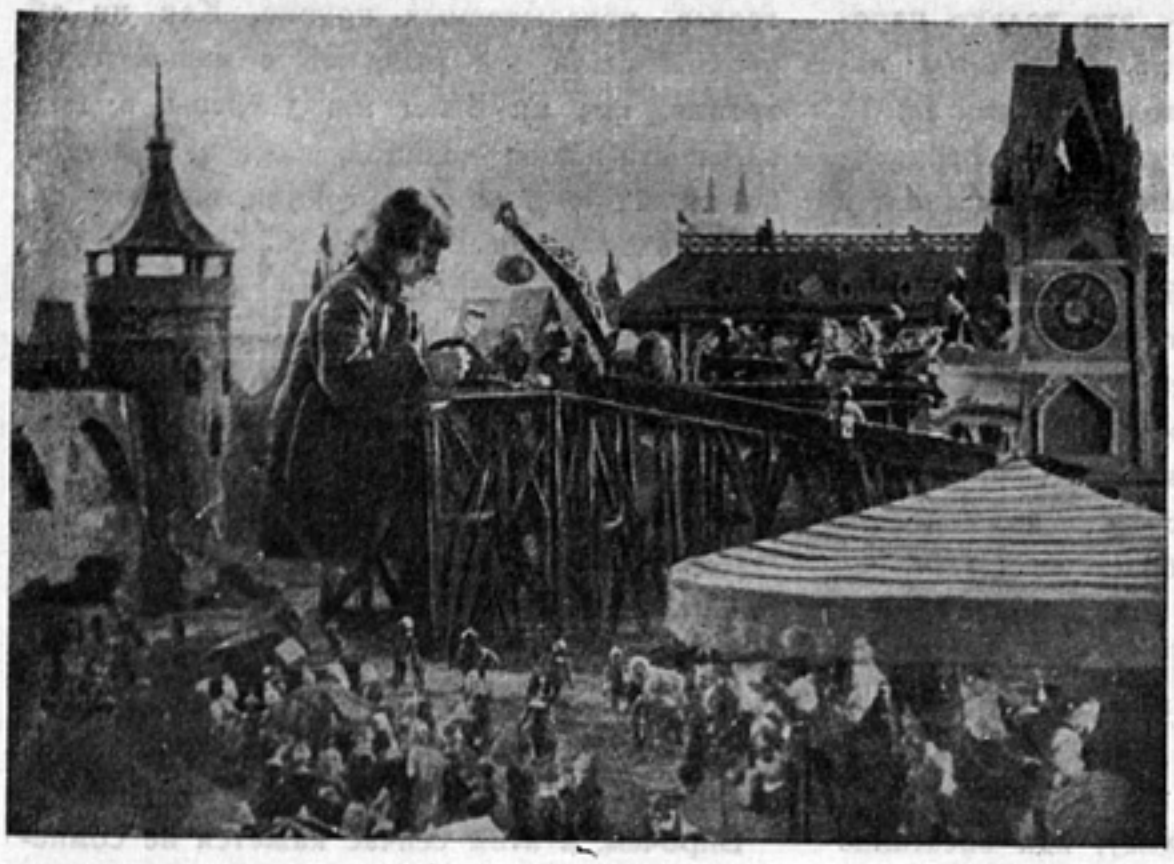
Впрочем, в этом сейчас кажется не сомневаются и те, кто так яро отрицал возможность решения средствами игровой мультипликации серьезных задач.

Анализируя причины такого отношения к об'емной мультипликации, мы неизбежно приходим к выводу, что, к нашему стыду, немногие знают, что такое кукла как фактор подлинной театральности.

Какие же собственно доказательства были у нас, когда мы так настойчиво отстаивали свои требования?

Основным, да и пожалуй единственным примером в нашу пользу был кукольный театр, который со времен глубокой древности неизменно пользовался любовью самого различного зрителя. Просматривая и изучая спектакли кукольных театров Образ-

Заседание парламента
Кадр из фильма «Новый Гулливер». Режиссер А. Птушко, оператор Н. Ренков

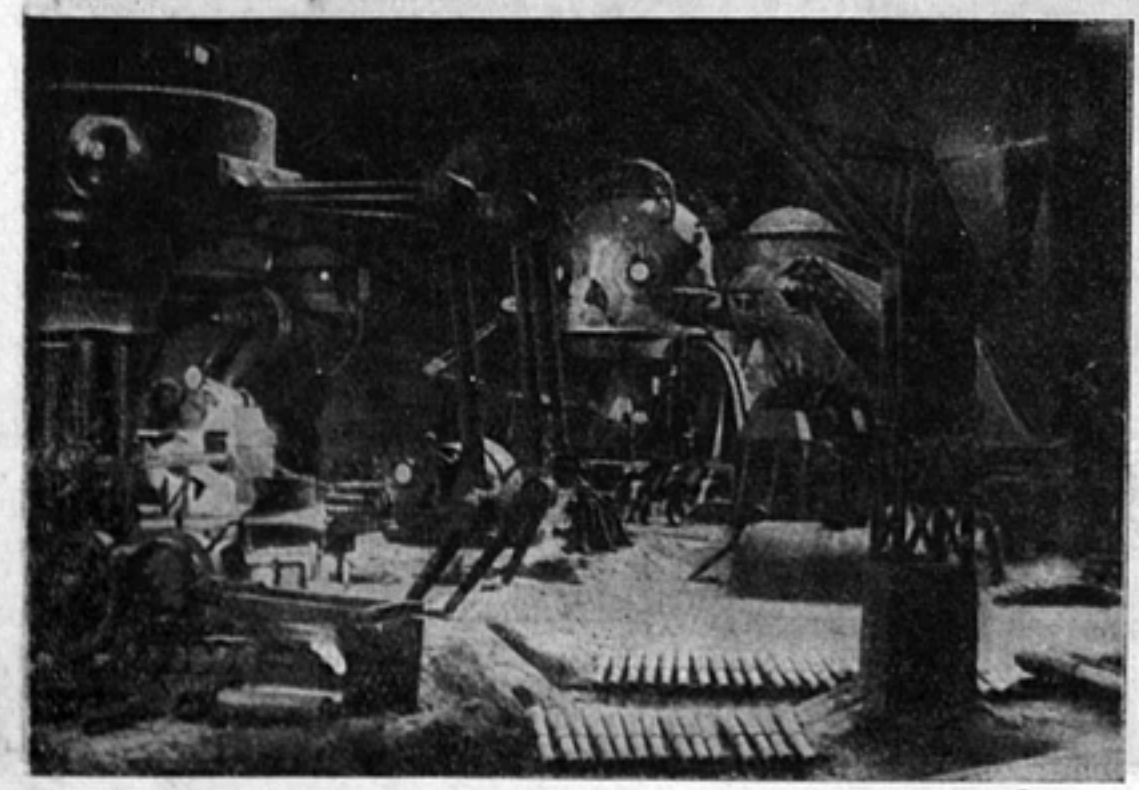


Королевский обед в честь Гулливера. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Реж. А. Птушко, опер. Н. Ренков

цова, Деммени, Ефимовых, мы на опыте их репертуара убедились, что любая тематика, любая роль подстать кукольным актерам.

А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Чехов, А. Франс и В. Шекспир — вот авторы наших кукольных театров в последние годы. И надо сказать, что дерзкие на первый взгляд попытки внедрения классического репертуара в указанный театр во всех случаях увенчались полным успехом. Как бы покорные волшебному мановению каждого пальца невроспаста или водителя, куклы порой чаруют нас своей особой грацией и заставляют верить в их переживания, хотя лица их (маски) остаются все время статичными. Но актеры кукольного театра связаны площадью в 1—2 квадратных метра и, к несчастию, лишены эффектного освещения. Все это дать с лихвой может об'емная мультипликация, на помощь которой приходит вся значительная техническая культура кинематографа.

Маски кукол кино могут выражать всевозможные эмоции в динамике, они могут говорить, петь, страдать, радоваться и т. д. Приступив к непосредственной работе над «Гулливером», мы от Свифта взяли только сатирический прием и внешнюю форму и написали совершенно новый сюжет. Как уже было сказано, мы ввели новых персонажей — рабочих, к которым (глазами пионера Пети) у зрителя должно установиться самое теплое отношение. Ничего смешного и пародийного в их образе не



Подземный военный завод лилипутов. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Реж. А. Птушко, опер. Н. Ренков

должно было быть. И вместе с тем зритель должен видеть все время и чувствовать, что это рабочие Лилипутии, какого-то особого мирка, созданного фантазией художника.

Капиталистическое общество, заимствованное частично от Свифта, мы наделили чертами современных типов международной политической арены.

Влияние пространственных искусств и роль художника в игровой кинематографии были всегда значительны. В об'емной же мультипликации роль их вырастает до степени одного из главных факторов. На долю основного художника кукол Сарры Мокиль выпала тяжелая задача — во-первых, создать два класса различных и даже внешне по-разному изобразительно трактуемых типов, и, во-вторых, в пределах каждого класса дать целую галлерею отдельных героев, наделенных каждый своим самостоятельным характером.

Если в обычном театре или игровом кинематографе художник, создавая заново обстановку, в которой происходит действие, в области грима лишь частично может влиять на внешнюю характеристику действующих лиц, то в об'емной мультипликации он наряду с автором и режиссером заново создает образы героев фильма. В этих случаях художник кукол непременно должен быть и скульптором, потому что никакой даже «об'емно» сделанный эскиз полностью задачи не разрешает, так как кто-то все же должен будет делать скульптурную маску.

Изыскивая средства для внешней (фактурной) обработки рабочих персонажей, мы после первых же опытов с обычной матерчатой куклой должны были от этого отказаться, так как даже положительно решенная маска рабочих в сочетании с грубыми складками костюма (что всегда неизбежно при маленьких размерах кукол) дает комическое, пародийное представление.

Тогда, по требованию режиссуры, рабочие были сделаны целиком из эластичной массы, нанесенной на механический металлический каркас в виде скульптурных статуэток. После внутрифабричного конкурса на лучшую фигуру рабочего-лилипута мы приступили к массовому изготовлению таких об'емных скульптурных фигурных рабочих по образцам скульптора Ольги Таежной. Сложность работы с такими фигурками заключалась в том, что во время с'емки их непрерывно приходилось «подлепливать», исправлять. Для этой работы во время с'емки всегда присутствовал дежурный скульптор, который тут же на месте, вслед за мультипликаторами, производящими манипуляции с фигурками, и делал соответствующие исправления.

То, что куклы в «Новом Гулливере» должны были «заговорить» и вообще начать выражать мимически всевозможные эмоции, требовало особой проработки «масок» отдельных героев. Приходилось все время помнить, что маски будут сниматься не в статике, где может сыграть основная маска, а в динамике. Поэтому при утверждении типажа художник всегда давал 2—3 различных эмоции. Для осуществления мимики у кукол работал целый штат скульпторов, которые впервые должны были освоить конвейерную работу по изготовлению огромного количества фаз различных эмоций. Лучшие фазы, давшие возможность

Гулливер уводит флот. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Реж. А. Птушко, опер. Н. Ренков

снять наиболее синхронные разговоры и пение, сделала скульптор Н. Юркевич

Такая же трудная задача выпала и на долю художника декораций Ю. Швеца. Нужно было создать всю природу Лилипутии, ее архитектуру и фантастическую технику, но так, чтобы, работая самостоятельно, декорация в то же время не заслоняла собой кукольных героев. Поэтому при разработке каждого эскиза детально изучалась мизансцена, с тем чтобы в том или ином случае поступиться макетом или куклой. Так например, в сценах подземного завода все внимание было уделено зверообразным чудовищным машинам при работе на которых человек выглядит каким-то ничтожным придатком. В сценах же заседания парламента, где основную нагрузку несут куклы, весь парламент трактован, как ступенчатая круглая витрина. Особое внимание нами уделялось живописи (худ. А. Никулин), которая в некоторых макетах (как например, увод флота) делала целиком кадр. Только в процессе работы мы научились полностью использовать писаные задники, дающие колоссальную экономию и средств и времени, а главное в значительной степени облегчающие задачу перспективы, что в особенности было важно в кадрах с Гулливером, работающим, главным образом, на общих планах.

Но самые большие трудности ждали нас по работе с куклами. Техника движения наших героев в предыдущих работах — на данном этапе нас уже вовсе не удовлетворяла. Мы поставили себе задачи более широкого порядка. Наши куклы должны жить. Не механически двигаться, а переживать и выражать заданные им сценарием эмоции.

Представьте же наше положение, когда мы, справляясь с трудом в предыдущих работах с 3—5 куклами, в «Гулливере» столкнулись с массовками по 1500 кукол сразу на одном об'екте. Причем 60—70% всех кукол в большей или меньшей степени должно было работать. Управление такой огромной массой неодушевленных актеров, в которых нужно было вдохнуть жизнь, потребовало создания целой группы специальных манипуляторов.

Но массовки, отнимающие много времени, вместе с тем имеют и свои преимущества, так как отдельные незначительные накладки и не совсем «художественное» поведение отдельных персонажей в них проходят почти незаметно.

Рабочий тайно предупреждает Гулливера о заговоре. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Реж. А. Птушко, опер. Н. Ренков

Поэтому с'емку массовых сцен можно при правильном руководстве вести и с менее квалифицированными работниками.

Гораздо серьезнее обстоит дело, когда мы переходим к с'емке крупным планом.

В этом случае от работников, ведущих куклу, требуется высшая квалификация мультипликационной техники и школа актерской игры. Малейшая неточность в расчетах движения, неумение владеть телом неизбежно приводят к художественному браку.

Основные трудности заключаются в том, что актер, работающий с мультипликационной куклой, проводит всю работу вслепую. До экрана никто не может сказать, удалось то или иное движение или нет. Синхронно ли сказал (промимировал) герой фразу или нет. Все расчеты во время с'емки приходится в большинстве случаев держать в уме, лишь периодически проверяя на самом себе отдельные фазы движения или исходные и конечные статические положения. Причем трудность работы усложняется еще и тем, что одному человеку приходится иногда работать сразу с 4—5 куклами, из которых каждая выполняет свой самостоятельный эпизод.

С основными героями «Гулливера» (королем, премьером, шефом полиции, конферансье и др.) работал актер Ф. Красный. Ряд отдельных эпизодов снимали Сарра Мокиль, Г. Ялов, В. Леонтьев.

То обстоятельство, что почти все перечисленные работники впервые выступали самостоятельно в этом деле, наложило известный отпечаток на общий стиль работы

кукол. За время работы по фильму техника с'емки всеми освоена полностью. Последние куски значительно более высокого качества по движению, чем первые. Основным же достижением коллектива нужно считать те теоретические выводы, которые мы сделали в результате всей работы по движению кукл. Приведем важнейшие из них:

1. Все жесты кукол должны быть предельно четкими и насыщенными.

2. Не вызываемая специальным заданием суетливость недопустима.

3. Четкое исходное или конечное статическое положение должно перебиваться не менее четким и определенно выраженным жестом или мимикой лица.

4. Движение кукол и жесты не должны слепо повторять движений живых людей, а лишь синтезировать их.

5. При групповых сценах нельзя сразу давать работать всем куклам.

Выше я сказал, что, разрабатывая сценарий, мы совершенно не принимали в расчет технику с'емки, чтобы не ограничивать свои творческие замыслы.

Но, когда сценарий был закончен, нам пришлось немало потратить времени, прежде чем решить, каким путем мы будем снимать тот или иной кадр.

Главный оператор картины Н. Ренков и оператор И. Шкаренков проделали предварительно большую экспериментальную работу по практическому освоению всех намеченных приемов трюковой с'емки, так как «Гулливер» пред'являл к технике кинос'емки высокие требования. К арсеналу освоенных нами ранее технических приемов мы добавили «транспарант», который в основном и оказался решающим способом соединения мультипликационных об'ектов с «живой натурой».

Фантастика фильма увлекла операторов, но не настолько, чтобы в угоду дешевым эффектам освещения сбиться на формалистско-эстетское любование кадром. Реалистическая установка легла в основу всей их работы как на натуре, так и в павильоне. Стремясь достичь наибольшей выразительности при передаче макетов и кукол, мы проводили всю окраску в натуральных цветах. Применяя панхроматическую пленку и полуваттный свет, мы добились в этой части больших результатов.

Работа композитора в «Новом Гулливере» потребовала изыскания новых путей. С одной стороны, на нас всех оказывало влияние традиционное отношение к графической мультипликации, как к динамической графике, оперирующей с безжизненными образами, с другой же стороны, трехмерность об'емных персонажей и их «квази-натурализм» поневоле заставляют верить в них, как в живые существа.

Если роль музыки в графических мультфильмах зачастую сводится к приятному сопровождению, являющемуся ритмической канвой для размеренных и рассчитанных движений рисованного персонажа, если в этом случае все об'единенные усилия композитора и художника направлены к нахождению идеальной синхронности движения, что и служит средством усиления эмоционального воздействия, — то в фильмах об'емной мультипликации дело обстоит иначе.

Здесь уже не на синхронных трюках и остроумных музыкальных акцентах осуществляется связь звука со зрительным образом. Задачи композитора усложняются.

Персонажи об'емного фильма, выполненного технически хорошо, живут, они способны выражать свои мысли и чувства подобно живому человеку, так что условность приема быстро забывается. Оживить эти существа словом, песней, отразить их переживания и поведение как переживания и поведение новых невиданных живых существ, вызванных к жизни рукой художника; отразить пороки и слабости живого человека, вызвать к ним сочувствие или презрение— вот задачи «Нового Гулливера», которые мы поставили перед композитором Львом Шварцем.

Рабочие заняли арсенал. Кадр из фильма «Новый Гулливер». Режиссер А. Птушко, оператор Н. Ренков

При этом сложность его работы усугублялась еще и тем, что мы категорически решили провести разницу в тембрах звучания нормальной и лилипутской музыки и речи.

Этой разницы в тембрах нам удалось добиться после длительных опытов звукооператора А. Коробова и ассистента А. Ваничкина, испробовавших предварительно все существующие возможности нормальной записи. В результате этих опытов и экспериментов мы остановились на механическом искажении голоса (повышении тесситуры) и музыки, получаемых при особом приеме записи.

Полученный нами прием записи потребовал от актеров, наговаривающих реплики, специальной постановки голоса и дикции. Вся работа по озвучению лилипутских голосов была проделана коллективом актеров Камерного театра при участии и руководстве актера Б. Евгенева.

Еще первые наши ученические работы вызывали со стороны ряда критиков и художников нарекания и упреки в излишнем натурализме нашего метода. Проводя все время параллель между мультипликацией и изобразительными искусствами, забывая о природе кинематографа, нам, художникам кино, все время пытаются навязать ту точку зрения, что графическая мультипликация — это динамическая графика, а об'емная — это динамическая скульптура. А раз это так, то нам предлагают из этого и исходить. Для нас же ни динамическая графика, ни динамическая скульптура не являются самоцелью, а служат лишь средством для создания нового подлинного жанра кинематографа.

Взяв лучшее от многовековой культуры кукольного театра в смысле отточенной работы по движению, практически изучая технику работы актера, всемерно используя опыт игровой кинематографии вообще, — об'емная мультипликация, обладающая ей одной присущей техникой и особо живой и выразительной игрой кукол (передающих путем острой мимики все эмоции), создаст подлинные образцы стопроцентного кинематографа, в котором синтетически сольются все элементы пространственных искусств.

Рабочий Лилипутии. Кукла работы художницы С. Мокиль

Предельно выразительная мимика кукольных персонажей, утонченная, доведенная до грации работа по движению, крепкий сюжет, заставляющий волноваться зрителей за судьбу живого человека, — вот примерно те основные задачи, которые мы себе ставим в ближайших работах.

Попутно часть коллектива начинает более углубленную экспериментальную работу над особым видом фантастических фильмов, построенных на комбинированной работе живых актеров с мультипликационными.

Но и в этом случае мы не снимаем всех тех задач, которые мы ставили выше, применительно к чистой об'емной мультипликации.

О звучании фильма „Новый Гулливер“

Фильм «Новый Гулливер» режиссера А. Птушко, только что законченный производством на московской кинофабрике (Потылиха), потребовал к себе величайшего напряжения со стороны всей с'емочной группы в силу целого ряда трудностей экспериментального характера, обусловленных новизной жанра и своеобразием техники выполнения фильма.

По ходу сюжета в «Новом Гулливере» сочетаются чисто натурные игровые куски, куски комбинированные (сочетание натуры с мультипликацией), и, наконец, куски чисто мультипликационные.

Перед композитором стояла задача — дать в начале картины бодрый тонус пионерской жизни и найти средства и краски для постепенного переноса места действия в сказочную страну лилипутов.

Совершенно очевидно, что вся лилипутская часть фильма потребовала от композитора нахождения своеобразных приемов мелодического и оркестрового письма, чтобы в музыке все перипетии странствования «Нового Гулливера» прозвучали гротесково и сказочно. Если к этому добавить, что наличие классовой борьбы в самой Лилипутии обязывало к подысканию приема, посредством которого при сохранении «уменьшенных» масштабов звучания не была бы скомпрометирована роль наших лилипутских рабочих, то сложность задачи станет сама собой ясна.

Своеобразие сюжетного построения и наличие «масштабного столкновения» зрительных компонентов фильма обязывали нас изыскивать специальные приемы для осуществления разницы масштабов звучания между частями фильма.

Вопрос разработки метода записи «лилипутской» музыки, вопрос нахождения «голосов» для крохотных актеров потребовал нескольких месяцев упорной экспериментальной работы.

После целого ряда неудачных экспериментов с акустическими приспособлениями, с записью детских голосов, голосов актеров кукольных театров, наконец голосов живых лилипутов, нам удалось найти прием, при котором чисто техническими средствами высота звуковой записи повышается тонально, одновременно с этим повышением достигается изменение тембров.

Новый способ записи потребовал упорной работы со стороны группы актеров, осуществлявших озвучение «лилипутских» реплик. Была проделана длительная работа в целях достижения особой четкости артикуляции, дикции и выразительности речи.

Все партитуры, записанные по новому способу, оркестровались специально с учетом предполагаемого искажения звучания.

В результате указанной работы, нами получены тембры «лилипутских» голосов, органически сливающихся с образами наших кукольных персонажей, получен целый ряд эффектных моментов, когда инструменты звучат в немыслимой для них тесситуре, а техника исполнения достигает фантастических пределов.

Роль звука и собственно музыки в фильме велика как количественно, так и по смысловой нагрузке. Несмотря на пестроту отдельных кусков, музыка построена по принципу самостоятельного тематического развития, вскрывая по ходу действия параллельно кадру или за кадром внутреннее развитие сюжетного построения.

Если нам удалось достичь единства зрительной и звуковой части фильма, то это обусловливалось тем, что в течение 10 месяцев тесной работы композитора с режиссером был детально продуман и разработан весь звуковой сценарий.

Фильм записан на аппаратуре Шорина. Путем специального конструктивного изменения аппарат Шорина «Ш6» превращен нашим звукооператором в «Кинап» (двойная дорожка). Впервые широко применен «звуковой транспарант», чем достигнуто наложение на нормальную фонограмму записи искаженных «лилипутских» голосов и оркестра. Весь звукос'емочный период проделан в 30 с'емочных дней.

Композитор **Лев Шварц**
Звукооператор **А. Коробов**
Ассистент режиссера **А. Ваничкин**
Звукооформитель **Я. Хорон**

Рабочий Лилипутии. Кукла работы художницы С. Мокиль

О героическом, фантастическом и комическом в детском кино

М. СТЕПАНОВ

Дети хотят в произведениях искусства видеть не только себя, но и взрослых. Однако центр тяжести в детских картинах обычно никогда не переносится на взрослых и картины остаются детскими в том понимании, которое почему-то привилось в кинематографе.

«Детская картина, такая картина, в которой действуют дети», так гласит чисто местный, кинематографический предрассудок. Но опыт детской литературы говорит о том, что Дон-Кихот и его смешной оруженосец, Гулливер, Робинзон Крузо и предприимчивый Филиас Фог являются любимцами ребенка. Классики сказки показывали и Золушку, и Синюю бороду и многих, многих других героев.

Ребенок любит видеть и на театре чисто взрослое представление. Достаточно вспомнить блестящий опыт Рошаля в мастерской Педагогического театра. За несколько лет существования мастерская не имела ни одного спектакля с ребенком-героем. Это не помешало ей создать классические педагогические спектакли, интересные и занимательные для подростка и ребенка.

Ребенок любит взрослых героев. Но сколько оживления придают спектаклям, книгам маленькие герои! Дети капитана Гранта со своими волнениями за отца, разве не оживляют они его героическую и романтическую фигуру? А дети «работающие» сами по себе — Алиса из «Страны чудес», хитрый мальчик из «Голого короля» и наконец любимые герои наших ребят во главе с «Красными дьяволятами»?

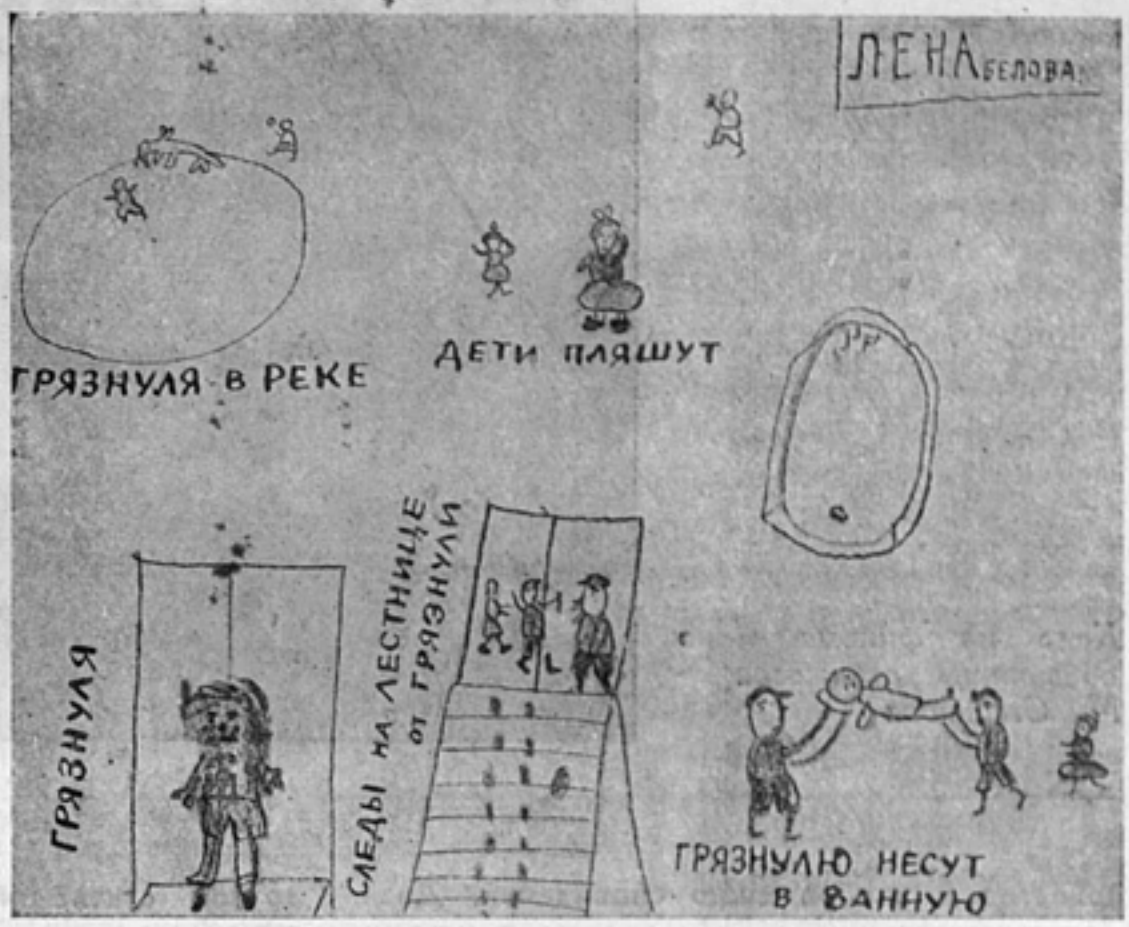
В разнообразии жанров, необходимых для детского кино, нужны и фильмы со взрослыми героями, нужны и фильмы смешанные, но нужны и героические фильмы, показывающие героизм ребенка.

Между тем, из совершенно правильной мысли о том, что дети редко могут быть героями, что героизм гораздо полезнее показывать у взрослых делают неверный вывод о том, что нужно всячески подчеркивать невозможность для ребенка совершить подвиг. Эта установка некоторых педагогов, доведенная до предела, привела к тому, что ребенок-герой в детском кино — явление редкое или даже исключительное.

Детский фильм часто строится не на принципе прививки детям стремлений к героике, а наоборот, на дискредитации этих желаний. Из педагогически правильной мысли, стремления предостеречь детей от свершения непродуманных проступков, делают вывод, дискредитирующий героику вообще.

Нельзя делать фильмы среднего прицела. Примером такого фильма является режиссерски высококачественная картина Лебедева «На луну с пересадкой». В основу ее положена мысль о том, что не надо летать на луну, а надо летать на планере. Нам нечего бояться того, что ребята захотят полететь на луну. Идея же о необходимости покорения воздушного и безвоздушного пространства, идея, сама по себе грандиозная и могущая дать ребятам понятие о грандиозности системы мироздания, подменена темой о непосредственной полезности делания планеров. Установка же на перспективу —

Кадр из детского фильма режиссера М. Степанова «Про обезьянку»



Детский рисунок, изображающий содержание фильма «Самый грязный». Режиссер М. Степанов

строй планеры, ты будешь летчиком, но помни, перед тобой еще героика стратосферы и может быть (кто знает возможности, которые уже в ближайшие годы откроет социализм в области техники), может быть при жизни нашего поколения даже состоится полет на луну, такая установка давала бы пищу здоровой фантазии ребенка и его непосредственному делу придала бы ореол романтики. Кстати сказать, очень полезное и нужное дело планеризма от этого не только не проиграло бы, а наоборот, выиграло.

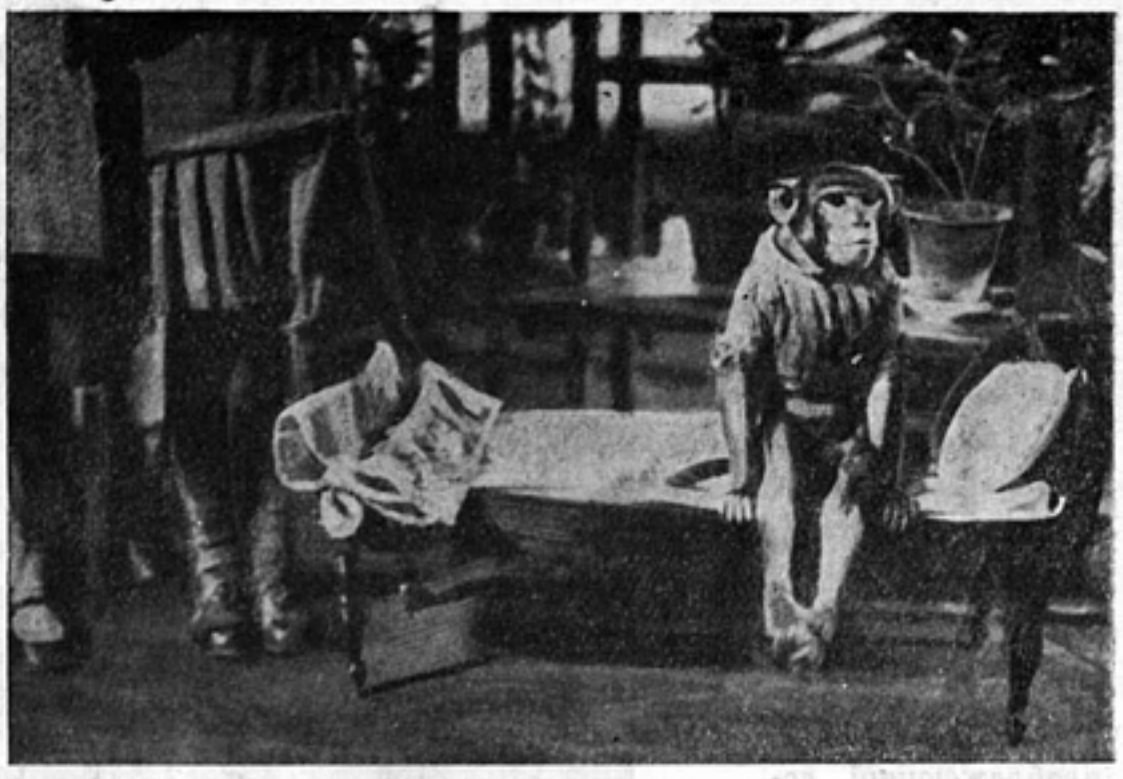
Наша страна, наша действительность воспитывает героев, каждая газета, каждая радиоперадача наполнена сообщениями об изумительных людях. Мы слышим и об изумительных детях. И не следует искусству для детей заниматься проповедью малых дел. Искусство для детей и в особенности «самое массовое» должно быть таким же героическим и перспективным, как наша действительность. Не надо и здесь опасаться «как бы чего не вышло». Не надо опасаться, как бы наши дети не улетели на луну, как бы они не ушли на гражданскую войну. Прочтя Жюл-Верна, еще ни один ребенок не отправился в лунное путешествие. Но, увидев «Чапаева» (эту, безусловно, лучшую из тех, что смотрели наши дети, картину), сколько детей захотело быть похожими на него! Нам необходим фильм о детях — настоящих героях гражданской войны, о детях — настоящих героях нашей современности.

Близко к вопросу о героическом фильме стоит вопрос о фантастике. Как раз в утопическом фильме может быть особый простор для привития детям тех чувств, о которых мы уже писали.

Большая заслуга режиссера В. Журавлева в том, что он в фильме, который ставит сейчас, в значительной мере правильно разрешает вопрос о героической утопии. Как раз «Космический рейс» должен быть фильмом, заинтересовывающим маленького зрителя проблемами больших масштабов и больших чувств. Наряду с этим фильмом надо отметить замечательный фильм Птушко «Новый Гулливер», созданный по замыслу Г. Рошаля. Но, к сожалению, этими двумя фильмами исчерпывается весь запас фантастики, имеющийся и имеющий быть в нашем детском кино.

Тут опять-таки помешали левацкие настроения, выкидывающие за борт все, не соответствующее узкому пониманию реализма. Долго считалось (и это болезнь не только детского кино, но и детской литературы), что нашим детям чужда всякая фантастика, чужда всякая игра воображения. А если факты противоречили этому, то с этими фактами боролись и предлагали всячески изгонять фантастику из детских фильмов, тем самым обедняя детскую кинематографию.

Часто, слишком часто наши режиссеры под влиянием этого узкого понимания реализма, пытаются дать реалистическую мотивировку фантастики в своих фильмах,



Кадр из фильма «Про обезьянку» режиссера М. Степанова

прибегая к изображению сновидений. Должен признаться, что и я в данный момент тоже ставлю фильм, построенный на сне. Но, к сожалению, изображение сновидений — один из немногих выходов для придания яркости многим нашим фильмам.

Некоторые педагоги считают, что если детям нельзя непосредственно давать фантастику, то под прикрытием сна все дозволено показывать маленьким зрителям. Во сне ребенок-герой может превратиться в людоеда, улететь на луну или с'есть собственную бабушку. Но попробуйте не во сне одеть юбочку на обезьяну, как это сейчас же об'явят отходом от реализма.

В понимании фантастики в искусстве для детей существует колоссальная путаница. Так недавно мне пришлось читать официальный отзыв одного учреждения на дошкольный сценарий. Там действует обезьяна, поступки которой в значительной мере очеловечены. Автора отзыва — это ни в какой мере не коробит. Но достаточно было сценаристу надеть на эту обезьяну юбочку, чтобы заслужить осуждение рецензента.

Понятие реализма обедняется и сводится часто к примитивному натурализму. Забывается, что «подлинное искусство имеет право на преувеличение» (Горький). Это имеет особое значение в детском кино. В противовес легкомысленным утверждениям «серьезных» теоретиков, предполагающих, что ребенок чужд воображения, дети любят фантазировать, любят играть. Я не склонен предполагать, как это считает в своей замечательной статье «Право на сказку» Корней Чуковский, что игра является реализацией сказочных настроений ребенка. Я думаю, что прав этот знаток ребенка в своей другой статье «Лепые нелепицы», где он выводит самую сказку из игры. И действительно, не является ли фантазирование ребенка, сказка, игрой словами, игрой понятиями, игрой образами?

И такую игру образов необходимо дать и в кинематографе. Детский кинематограф имеет свое «право на сказку». Детский кинематограф имеет свое право на гротеск. Особенно это важно для младших возрастов. Наш опыт говорит, что самый маленький ребенок тонко чувствует фантастику и гротеск и отмечает для себя многое, как «игрушечное».

Особенно богатый опыт советской детской литературы—опыт таких писателей, как Чуковский и Маршак — должен быть использован в детском кино.

* * *

Близко к вопросу о фантастике стоит вопрос о комическом фильме. Комический фильм был в еще большем загоне, чем другие жанры нашего детского кино. В большинстве случаев считалось возможным давать детям комедию еле заметной улыбки, в то время как дети настойчиво хотят смеяться, смеяться так, «чтобы животики заболели». И опыт литературы для самых маленьких детей, главным образом «смешной книжки», и опыт юмористического рассказа для более старших детей свидетельствуют о громадной любви маленького потребителя к этим видам искусства. Недаром дети любят американские комические фильмы — простота мотивировок, большое движение, внутрикадровая динамика — все это побеждает маленького зрителя. И мимо него проходит пошловатый смысл большин-

ства этих картин и пошловатость отдельных трюков.

Нам надо использовать опыт «золотой поры» американского кино — эпохи зарождения Чаплина, Лойда, Китона и Арбукля. Нужно изучить возможности перенесения проверенных и доходчивых приемов комического в детский фильм. В их элементарности нужно найти какую-то параллель простоте приемов нашей детской литературы. Но вместе с тем надо поработать над внесением в комический фильм большой тематики. Мы уже писали о любви детей к Дон-Кихоту и Гулливеру. Перед смешным фильмом для детей стоит задача создания таких же значительных героев (у детей, в переделках для них — это образы комические).

Надо экспериментировать и над созданием маленького смешного героя. Надо испробовать создать любимую детьми маску, переходящую из фильма в фильм. Любовь детей к показу животных должна привлечь внимание кинематографистов к этому вопросу. Именно в комическом фильме можно показывать зверей.

И тут не надо бояться гротеска и даже некоторого антропоморфизма. Интересно было бы поставить вопрос об использовании народной русской сказки, где созданы замечательные образы животных.

* * *

Один из важнейших вопросов детского кино—вопрос о возрастной диференциации. Было бы излишним напоминать, что развитие ребенка идет такими скачками, каких в более зрелом возрасте никогда не повторяет человеческая психика. Но мы, кинематографисты, слишком склонны забывать, что разница, отделяющая двенадцатилетнего ребенка от восьмилетнего, разница качественно настолько разительная, что с трудом можно найти для этих возрастов общие интересы и черты характера.

Этот вопрос только начинает ставиться в кинематографии. Если в детской литературе существуют резко разграниченные возрастные группы читателей: старший возраст, средний, младший, дошкольный, то в кино детские фильмы делались с ориентацией на ребенка вообще. И только за последнее время, благодаря вниманию руководства ГУКФ, возник дошкольный фильм, причем оказалось, что он чрезвычайно близок к младшим школьным возрастам.

Обыкновенно же ребенок очень остро реагирует на неправильно адресованный фильм. «Это для маленьких» скажет вам тринадцатилетний, повторит девятилеток и в конце концов вы это услышите от семилетнего дошкольника, считающего себя значительно взрослее, чем его товарищ по средней и младшей группе.

Если для подростков и детей старших возрастов особенно нужны героические и фантастические фильмы, то младшим ребятам очень важно дать комический гротесковый фильм. Вопросы техники, конечно, важны для всех возрастов.

Но следует указать, что даже самые маленькие дети интересуются теми же вопросами, которые волнуют и более старших ребят и взрослых. «Чапаев» и «Челюскин-

Кадр из фильма «Про обезьянку» режиссера М. Степанова

Кадр из фильма «Про обезьянку» режиссера М. Степанова

цы» — вот тематический заказ семилетних детей. Вопрос заключается только в создании особой формы подачи материала для детей.

И когда этот вопрос будет разрешен, дети получат и героику, и фантастику, и комедию.

Нужно развеять ряд неверных представлений, существующих как у педагогов, так и у кинематографистов. Мы не призываем к злоупотреблению ребусными кадрами и «сверхрусским» монтажем. Но мы должны констатировать, что ребенок воспринимает даже самый короткий кусок острее, чем взрослые. Содержание кадра запоминается гораздо лучше и каждая деталь остается в памяти. В детском кино допустимы такие вещи, как характеристика места действия через деталь (правда, в каждом отдельном случае осторожно выбранную). Так, начало показа крупным планом ванной комнаты и крана вызывало у городских детей немедленные выкрики: «В ванную, в ванную его тащат!» Рисунки детей показывают, что дети воспринимают монтаж так же, как и взрослые, т. е. даваемые последовательно кадры воспринимаются как одновременно происходящее действие. Дети изображают на одном рисунке три-четыре данных один за другим куска, несмотря на то, что не было дано даже общего плана. Дети, давая серии рисунков, очень тщательно выделяют наиболее важные места. И часто либретто, записанное со слов семилетка, могло бы послужить основанием для тематической заявки, если бы оно не было сделано по готовой картине.

Мы не собирались исчерпать всех вопросов детского кино. Мы только ставим, и иногда нарочито в дискуссионной форме, некоторые из волнующих нас сейчас тем. Нам кажется, что, для того чтобы разрешить их, нужна большая практическая работа, создание многих детских картин. Нужно изучение опыта искусства для детей литературы и театра, и нужна большая исследовательская работа. Дело научно-исследовательского сектора ГИК и ЦДХВД наладить эту работу.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное об'единение

Уполномоченный Главлита Б—5502 Зак. типогр. 175 Заказ издат. 117 Тираж 6000

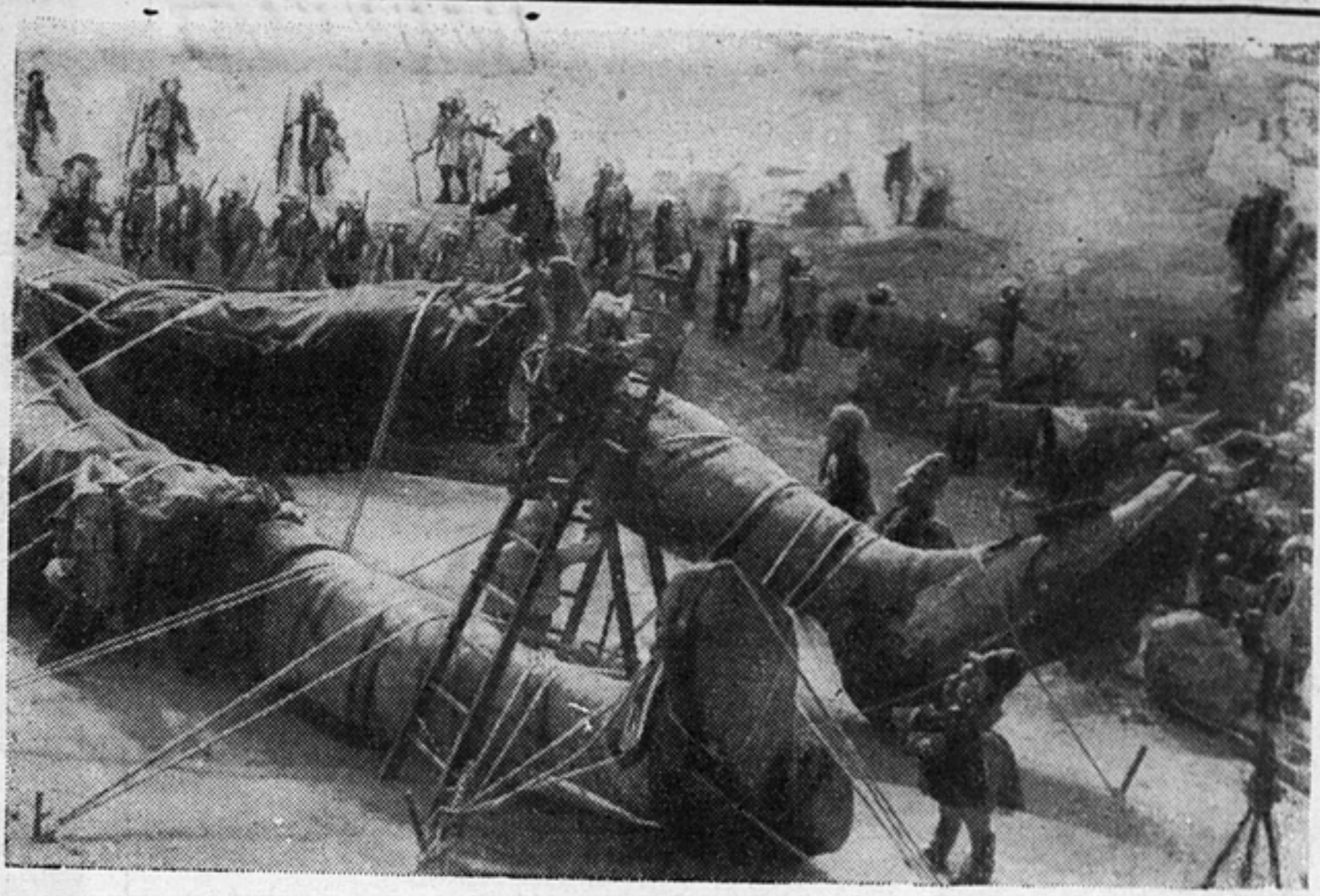
Об'ем журн. 4½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200 СтАт. 65-176 × 250 мм

Поступила в производство 13/II—1935 г. Подписана к печати 23/III 1935 г.

Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения, 1-й Самотечный пер., 17.



МОСКОВСКИЙ КИНОКОМБИНАТ

закончил производством и выпускает на экраны Союза

БОЛЬШОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ

объемной мультипликации по мотивам сатирического романа Джонатана Свифта „Путешествие Гулливера“

НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР

Сценарий заслуж. деят. искус. Г. РОШАЛЬ

и заслуж. арт. респ. А. ПТУШКО

Режиссер заслуж. арт. респ. АЛЕКСАНДР ПТУШКО

Музыка ЛЬВА ШВАРЦА

Тексты и песни С. БОЛОТИНА

Гл. оператор Н. РЕНКОВ. Оператор Н. ШКВАРЕНКОВ

Художник кукол САРРА МОКИЛЬ

Художник макетов Ю. ШВЕЦ

Скульптура — О. ТАЕЖНОЙ

Работа с куклами — Ф. КРАСНЫЙ

Цена 1 р. 50 к.

50
ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯР
1 - АПР.
Б.Д.Ка. Пушк. Дворец

Советское кино

М2125

Орган ЦК секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

4 АПР. 1935

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов, вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино: подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом.

Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций